Art. 269 ha (1

<36632290100014
<36632290100014
Bayer. Staatsbibliothek

Geschichte

der bildenden Künste.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Zweite verbesserte und vermehrte Auflage.

Erster Band.

Düsseldorf,
Verlagshandlung von Julius Buddeus.
1866.

Geschichte

der

bildenden Künste bei den Alten.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Zweite verbesserte und vermehrte Auflage.

Erster Band:

Die Völker des Orients.

Unter Mitwirkung des Verfassers bearbeitet

von

Dr. Carl von Lützow.

AD BIBL.
KIENER.

Düsseldorf,
Verlagshandlung von Julius Buddeus.
1866.

Wt. 44/1714

Ar. 269 ha/1

Der Verfasser reservirt sich das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen.

Bayerische Staatsbibliothek München

313 G

Bayerische Staatsbibliothek München

Vorwort

zum ersten und zweiten Bande.

Mannigfache, theils persönliche, theils sachliche Hindernisse hatten die Bearbeitung meiner Kunstgeschichte verzögert, und während ich noch weit von dem mir gesteckten Ziele und eben erst im Begriffe war, mit dem siebenten Bande die Geschichte des Mittelalters abzuschliessen, zeigte sich schon die Nothwendigkeit einer zweiten Auflage. Mehrere der früheren Bände waren fast, die beiden ersten, die Kunst des orientalischen und klassischen Alterthums enthaltenden, völlig, und zwar schon seit längerer Zeit vergriffen. Ein unveränderter Abdruck dieser, vor mehr als zwanzig Jahren erschienenen Bände war aber unmöglich; gerade für den Abschnitt, den sie behandeln, waren die wichtigsten neuen Entdeckungen gemacht. In derselben Zeit, in der ich jene Bände verfasste, war der Orient zugänglicher geworden, und von kühnen und scharfsichtigen Reisenden mit staunenswerthem Erfolge durchforscht. Ninive, von dem meine Darstellung noch nichts wusste, war aus seinen Trümmerhügeln erstanden, ein ganzes Volk von reger Kunstthätigkeit der Geschichte gewonnen. Aegypten, für welches mir das zwar reich ausgestattete und höchst dankenswerthe, aber doch immer nur die Resultate eines kurzen Feldzuges enthaltende grosse französische Werk hauptsächliche Quelle gewesen, war nun das leicht erreichte Reiseziel zahlreicher Gelehrten geworden, und besonders durch die mit allen Hülfsmitteln ausgerüstete preussische Expedition, vermöge der inzwischen gewaltig geförderten Kenntniss der Hieroglyphen bis in die kleinsten Details mit chronologischer Bestimmtheit erforscht. Auch Babylon und Persien waren auf's Neue durchwandert, und für die Kenntniss der indischen Monumente lagen zahlreiche neue Mittheilungen

und Forschungen vor, welche, wenn gleich nicht zu so bestimmten chronologischen Resultaten führend, dennoch Manches in anderem Lichte erscheinen liessen. Eine Fülle neuer kunsthistorischer Anschauungen war gewonnen, und wo wir sonst uns mit Hypothesen begnügen mussten, waren jetzt mehr oder weniger zuverlässige Thatsachen und Abbildungen gegeben. Auf dem Gebiete der klassischen, griechisch-römischen Kunst war zwar der Unterschied von damals und jetzt nicht so grell; die Gesichtspunkte, die Begrenzungen der Epochen waren im Wesentlichen dieselben geblieben, aber doch waren zahlreiche, namentlich für die ältere griechische Zeit wichtige Kunstwerke in Griechenland und Kleinasien zu Tage gefördert, welche zu näheren Bestimmungen führten, und jedenfalls nicht unerwähnt bleiben durften. Bei dem grossen Interesse für Kunstgeschichte und Archäologie und bei der regen Thätigkeit unserer Tage, hatten diese Entdeckungen umfassende Untersuchungen und Controversen angeregt, und eine den Umfang einer Bibliothek erreichende, noch täglich wachsende Literatur hervorgerufen, von der ich zwar mehr oder weniger Notiz genommen hatte, die aber dennoch, wenn ich nicht aus zweiter Hand schöpfen wollte, eine nochmalige Durchsicht und Vergleichung erforderte, die mich für längere Zeit in Anspruch genommen, und der beabsichtigten Ausarbeitung der letzten Bände meines Werkes entzogen haben würde. Ich wandte mich daher an zwei mir befreundete jüngere Gelehrte, die Herren Carl von Lützow in Wien und Carl Friederichs in Berlin, von denen jener als Docent der Kunstgeschichte auch über den Orient specielle Studien gemacht hatte, dieser als Lehrer und Forscher der klassischen Archäologie wohl bekannt ist, mit der Bitte, mir bei dieser Arbeit durch Uebernahme, jener des ersten, dieser des zweiten Bandes behülflich zu sein. Die Uebereinstimmung unserer Ansichten, die mir bekannt war und ein fruchtbares Zusammenwirken hoffen liess, verschaffte mir auch ihre Zusage, und führte zur näheren Einigung über die Grundsätze der Bearbeitung. Die leitenden Gesichtspunkte und die culturhistorischen Schilderungen sollten, so wurde verabredet, im Wesentlichen und mit einzelnen Ausnahmen unverändert bleiben, die Aenderungen und Zusätze, von denen schon einige von mir vorgearbeitet waren, auf Grund genauer vorhergegangener Besprechung jedes beider Bearbeiter mit mir ausgeführt, und durch Mittheilung des Manuscripts zwischen uns näher erörtert und festgestellt werden. In dieser Art ist denn auch verfahren, obgleich mein durch Krankheit verlängerter Aufenthalt in Italien die Mittheilungen erschwerte, und die Feststellung einzelner Punkte wiederholter Correspondenz bedurfte. Wir sind so glücklich gewesen dabei (mit Ausnahme eines vereinzelten Gegenstandes, Band II. S. 267, bei

dem die abweichende Ansicht des Bearbeiters in der Note bemerkt ist) immer zur Uebereinstimmung zu gelangen, und ich benutze mit Freuden diese Gelegenheit, meinen theuren Mitarbeitern für ihr Entgegenkommen meinen herzlichen Dank auch öffentlich auszusprechen.

Das Werk in seiner jetzigen Gestalt ist daher eine gemeinsame Arbeit; es verdankt die Bereicherung des Stoffes im Vergleich zur ersten Auflage im Wesentlichen dem Fleisse und den Kenntnissen meiner Herren Mitarbeiter, es ist aber überall unter meiner Mitwirkung und Zustimmung entstanden, so dass ich es in diesem Sinne noch immer als das meinige ansehen und dem Publikum übergeben darf. Einzelne Abschnitte, z. B. im ersten Bande die Einleitung in die Geschichte und Kunst der Assyrer, und im Wesentlichen der Abschnitt über den Tempel zu Jerusalem, im zweiten die Abhandlung über die römische Basilika waren schon vorher von mir ausgearbeitet, und sind daher auch von mir zu vertreten.

Zur Bereicherung des assyrischen Abschnittes konnte leider das auf S. 165 des ersten Bandes erwähnte französische Denkmälerwerk nicht mehr benutzt werden, da die ersten Lieferungen desselben erst nach dem Erscheinen der 1. Abtheilung dieses Bandes ausgegeben wurden. Jetzt liegt von dieser auf Kosten der französischen Regierung veranstalteten werthvollen Publikation unter dem Titel: Ninive et l'Assyrie par Victor Place, avec des essais de restauration par M. F. Thomas, Paris, Noblet et Baudry', der 1. Band vollendet vor. Es muss genügen, darauf hier in Kürze hinzuweisen.

Ausser dem Vorzuge grösserer, und dem heutigen Standpunkte der Wissenschaft entsprechender materieller Vollständigkeit hat die zweite auch den vor der ersten voraus, dass sie mit zahlreichen, wie wir hoffen, zur Erklärung genügenden Illustrationen versehen ist. Die grössere Ausbildung des Holzschnittes, die ebenfalls erst nach dem Erscheinen der ersten Bände eingetreten ist, gestattete und bedingte diese nützliche Zierde, für die der Herr Verleger mit anerkennenswerther Bereitwilligkeit mitgewirkt hat.

Berlin im October 1866.

Carl Schnaase.

Inhalt des ersten Bandes.

Erstes Buch. **Allgemeine Einleitung.**

Erstes Kapitel. **Das Schöne und die Kunst.** S. 1.

Geist und Natur. S. 2. Das Angenehme und das Erhabene. 4. Verhältniss der Schönheit zur Wirklichkeit. 5. Die Kunst eine bewusste und doch freie Thätigkeit. 9.

Zweites Kapitel. **Die Idee des Kunstwerkes.** S. 11.

Gedanke und Gefühl. S. 11. Die Religiösität der Kunst. 14. Verhältniss der Kunst zur Moral. 16. Das Symbolische der Kunst. 18. Symbol und Allegorie. 18. Der Styl. 20.

Drittes Kapitel. **Die Künste.** S. 22.

Die Elemente der Erscheinung, Raum, Zeit und Leben. S. 22. Das Gebiet der Künste, die bildenden Künste, die Musik und die Poesie in ihrem Verhältnisse zu einander. 25. Der Geist der Künste, der objective, subjective und individuelle. 27. Architektur. Ihr Verhältniss zu den nachahmenden Künsten. 28. Symbolik der Baukunst. 30. Zweckmässigkeit. 31. Die wahre Bedeutung der Baukunst. 32. Sculptur. Grenzen ihrer Aufgabe 35. Bekleidung 36. Haupt und Körper. 37. Geist der Sculptur. 38. Malerei. Ihr Verhältniss zur Natur und zu den beiden anderen bildenden Künsten. 39. Innerer Zusammenhang und Begrenzung der bildenden Künste. 43.

Viertes Kapitel. **Die geschichtliche Bedeutung der Künste.** S. 47.

Der Volksgeist. S. 48. Die Kunst als Aeusserung desselben. 51. Die Entwickelung der Menschheit in der Kunstgeschichte. 53. Die Folge der Künste bei den einzelnen Völkern. 54.

Zweites Buch. **Die Kunst der alten Inder.**

Erstes Kapitel. **Volk und Land.** S. 59.

Gegensatz gegen China. S. 59. Indiens Natur. 61. Völkermischung. 63. Literatur. 65. Kasten. 67. Moral 71. Religionssystem. 72. Buddha. 75. Pantheismus, die Grundlage der indischen Auffassung. 78. Vorherrschen der Phantasie. 79.

Zweites Kapitel. **Die indische Architektur.** S. 81.

Grottenbauten. S. 81. Elephanta und Salsette. 82. Ellora. 83. Karli 89. Nasik, Mhar, Gunira, Ajunta, Indhjadri, Kondor. 91. Mahamalaipur, Ceylon, Taifo, Malmein. 92. Behar, Orissa, Marra, Dhamnar, Bag. 93. Bamiyan. 94. Entstehungszeit dieser Grottenbauten. 95. Charakter und Details derselben. 98. Siegessäulen des Açoka. 105. Buddhistische Dagops. 107. Bhilsa-Topes. 107. Sanchi. 108. Ceylon. 109. Java. 112. Die eigentlichen Bauwerke. 115. Die Pagoden auf Ramisseram, in Tanjore und Chillambrum. 118. Dschaggernat. 120. Dschaina-Bauten. 121. Tempel der Brahmanen. 124. Die moderne Theorie. 126.

Drittes Kapitel. **Plastik und Malerei der Inder.** S. 127.

Schönheitssinn der Inder. S. 127. Charakteristik der Bildwerke. 130. Geschichtliche Uebersicht. 136. Vergleichung der indischen Plastik mit der griechischen und ägyptischen. 139. Malerei. 140. Decorative Künste. 143. Schlussbetrachtung. 144.

Drittes Buch. **Die Kunst der westasiatischen Völker.**

Erstes Kapitel. **Babylonier und Assyrier.** S. 146.

Geographische Lage des Landes. S. 146. Ueberreste von Babylon. 149. Beschreibungen der Bauwerke. 152. Andere babylonische Trümmerstätten. 154. Material und Styl der Bauten. 157. Vergleichung mit den Hindus. 159. Bildwerke. 160. Lage von Ninive. 161. Ausgrabungen. 163. Nimrud. 163. Khorsabad. 164. Kujundschik. 165. Die übrigen assyrischen Ruinen. 165. Anlage und Styl der Paläste. 165. Tempel und anderweitige Gebäude. 170. Ornamentik. 174. Sculptur. 175 Malerei. 182. Kleinkünste und Kunstgewerbe. 183. Vergleichung der assyrischen Kunst mit der indischen. 183.

Zweites Kapitel. **Perser.** S. 184.

Religionssystem und Moral. S. 185. Bildende Künste. 187. Die medische Königsburg. 188. Pasargadä. 189. Das Grab des Kyros. 189. Persepolis. 191. Architektonischer Styl und Details. 197. Susa 203. Bildwerke 204. Charakteristik des Styls. 210.

Drittes Kapitel. **Phönicier und Juden.** S. 212.

Nachrichten und Ueberbleibsel von den phönicischen Bauten. S. 213. Carthago. 214. Bauten der Juden. 216. Der Tempel. 217. Charakteristik der jüdischen Bauten. 229. Plastik der Phönicier. 230. Bildlosigkeit und eigenthümliche Richtung der hebräischen Phantasie. 232.

Viertes Buch. **Die Kunst der Aegypter.**

Erstes Kapitel. **Natur des Landes und Charakter des Volkes.** S. 241.

Beziehungen der Juden und Griechen zu Aegypten. S. 243. Das Steigen des Nils. 245. Kastenwesen. 248. Sitten. 249. Ansichten über das Leben nach dem Tode. 250. Religion. 251. Hieroglyphen 253. Entstehung des hieroglyphischen Systems. 260. Inhalt der hieroglyphischen Schriften. 264. Literatur. 266. Das Todtenbuch. 267. Poesie und Musik. 268. Geistige Richtung. 269. Geschichtliche Umrisse 271.

Zweites Kapitel. **Geographische Uebersicht der Gebäude ägyptischen Styles.** S. 274.

Meroe. S. 274. Nubien. 275. Ipsambul. 277. Kalabscheh. 280. Philae. 281. Oberägypten. 284. Ombos. 284. Edfu. 284. Esneh. 285. Theben. 285. Luxor. 286. Karnak. 287. Medinet-Habu. 290. Königsgräber. 294. Dendera. 295. Abydos. 296. Antaeopolis. 296. Antinoe. 297. Beni Hassan. 297. Zauiet el Meitin. 298. Memphis. 299. Die Pyramiden. 300. Gizeh. 301. Der Sphinxkoloss. 302. Sakkara. 304. Das Serapeum. 305. Das Thal el Fajum. 305. Das Labyrinth. 306. Das Delta. 307. Die östlichen Grenzlande. 308. Die Oasen. 309.

Drittes Kapitel. **Styl der ägyptischen Architektur.** S. 310.

Aesthetische Würdigung der Pyramiden. S. 310. Entstehung und Alter derselben. 313. Privatgräber. 317. Gewölbe. 319. Anordnung der grösseren Tempel. 321. Pylonen. 323. Säulenhof. 325. Der vielsäulige Raum. 326. Wirkung dieser Anordnung. 328. Details. Die schrägen Aussenwände. 329. Säulen. 330. Kapitäle. 331. Wechsel der Formen und Farben. 338. Kolossalstatuen. 339. Typhonien. 340. Paläste, Burgen und Häuser. 343. Perioden der ägyptischen Architektur. 345. Die Bauten in Nubien nicht älter als die in Aegypten. 345. Die Felsengrotten nicht älter als die freistehenden Gebäude. 346. Das alte Reich. 347. Hyksos und neues Reich. 349. Verfall. 351. Würdigung der ägyptischen Architektur. 352. Die Schönheit derselben eine durchaus nationale. 353. Mangel organischer Einheit und Freiheit. 355.

Viertes Kapitel. **Sculptur und Malerei der Aegypter.** S. 357.

Geschicklichkeit der Steinmetzen. S. 357. Material und Technik. 358. Farben. 360. Behandlung der Reliefs (en creux). 361. Körperbildung. 362. Kräftige Formen. 363. Gesichtszüge. 364. Götterbilder. 365. Ausdruck des Charakters. 366. Historische Reliefs. 367. Thiergestalten. 369. Verhältniss zur Natur. 370. Ursachen der Vergrösserung und Vervielfältigung der Gestalten. 371. Perioden der Plastik. 373. Schlussbetrachtung. Die drei Künste noch nicht völlig gesondert. 377. Vergleichung der Aegypter mit früheren Völkern. 379. Ihre höhere Befähigung zur bildenden Kunst. 381. Gemeinsamer Mangel aller bisher betrachteten Völker. 382.

Verzeichniss der Abbildungen.

Fig.		Seite
1.	Grundriss der Hauptgrotte von Elephanta	83
2.	Grundriss des Kailasa von Ellora	85
3.	Ansicht desselben	86
4.	Grundriss und Durchschnitt des Tschaitja von Karli	90
5.	Façadenfenster in Ajunta	99
6.	Pfeiler in Ellora	102
7.	Siegessäulen des Açoka	105
8.	Ornament eines Säulenhalses	106
9.	Tope auf Ceylon	110
10.	Ansicht der Pagode von Tiruvalur	117
11.	Pfeiler aus dem Tschultri von Madura	119
12.	Ansicht von Vimala Sah's Tempel auf dem Berge Abu	122
13.	Indische Göttin der Schönheit	131
14.	Relief in Ellora	132
15.	Relief in Ajunta	138
16.	Javanischer Kopf	139
17.	Miniaturbild des Çiva	142
18.	Aeussere Wandbekleidung zu Warka	155
19.	Reliefbild eines assyrischen Gebäudes mit Gallerien	166
20.	Portalsculpturen von Khorsabad	167
21.	Portalbekleidung in Kujundschik	168
22.	Baulichkeit auf einem Relief von Khorsabad	169
23.	Säulenkapitäle auf assyrischen Reliefs	169
24.	Piedestal und Säulenbasen von Kujundschik	169
25.	Terrassenbrüstung zu Khorsabad	170
26.	Tempel auf einem Relief von Khorsabad	171
27.	Befestigtes Lager auf einem Relief von Khorsabad	172
28.	Zeltartiger Bau auf einem Relief von Nimrud	173
29.	Assyrische Ornamentmotive	174
30.	Kampfscene auf einem Relief von Kujundschik	175
31.	Familienscene auf einem Relief von Kujundschik	176
32.	Cultushandlung auf einem Relief von Nimrud	177
33.	Fragment eines Kolossalkopfes von Kujundschik	180
34.	Statue Sardanapal's I. aus Nimrud	182
34a.*)	Das Kyrosbild von Pasargadä	190
35.	Grundriss von Persepolis	193
36.	Ansicht der Palastruinen von Persepolis	194
37.	Säulen von Persepolis	198
38.	Von den Königsgräbern bei Persepolis	199
39.	Portal in Persepolis	200

*) Im Text ist bei dieser Illustration aus Versehen die vorige Ziffer wiederholt; es wurde daher hier die Nummer 34a eingeschoben.

Fig.		Seite
40.	Säule von Susa	204
41.	Reliefs an der Terrasse von Persepolis	206
42.	Mittelgruppe des Felsreliefs von Behistan	208
43.	Kampf mit einem Ungeheuer. Relief aus Persepolis	209
44.	Reliefkopf aus Persepolis	210
45.	Vom Unterbau des Tempels zu Jerusalem	221
46.	Götterbild aus Kypros	230
47.	Der Sarkophag des Eschmunazar	231
48.	Grundriss des Memnonium's Ramses' II.	291
49.	Grabporticus von Beni Hassan	297
50.	Lotossäule aus einem Grabe von Beni Hassan	298
51.	Durchschnitt der grossen Pyramide von Gizeh	301
52.	Durchschnitt der grossen Pyramide von Sakkara	304
53.	Durchschnitt und Grundriss eines Grabes von Gizeh	318
54.	Aegyptische Bogenformen	320
55.	Vorderansicht der Pylonen	323
56.	Aegyptische Gesimsform	324
57.	„ Säulenformen	331
58.	„ Kapitäle	332
59.	Hathortempel von Dendera	333
60.	Pfeiler und Gebälk aus einem Grabe von Zauiet el Meitin	334
61.	Künstlerwerkstatt auf einem thebanischen Wandgemälde	358
62.	Reliefkopf des Königs Horus der achtzehnten Dynastie	364
63.	Aegyptische Göttergestalten	365
64.	Wagenzug; Reliefbild aus einem Grabe von El Amarna	367
65.	Priester und Priesterin; ägyptische Porträtstatuen aus dem 4. Jahrtausend v. Chr.	373
66.	Porträtstatue des Königs Chephren im Museum von Cairo	374
67.	Statuette eines ägyptischen Schreibers im Louvre	375

Erstes Buch.

Allgemeine Einleitung.

Erstes Kapitel.

Das Schöne und die Kunst.

Theoretische Erörterungen über Schönheit und Kunst können leicht für überflüssig und vergeblich gehalten werden. Seit vielen Jahren haben sich, besonders in Deutschland, die feinsten und edelsten Geister damit beschäftigt; zahllose Versuche, den Schönheitsbegriff zu fixiren, sind unternommen; jedes der neu aufgekommenen philosophischen Systeme und alle Abzweigungen derselben haben sich daran gewagt; aber man kann wohl sagen, dass sie gerade in diesem Gegenstande am wenigsten Erfolg und Zustimmung erhielten. Dazu kommt, dass in allen anderen Fächern die wissenschaftliche Feststellung wenigstens bei den Sachverständigen Eingang zu finden pflegt; hier aber wenden sich gerade die, welche dafür gehalten werden, entschieden davon ab, und scheinen die Meinung rechtfertigen zu wollen, dass die Aesthetik eine müssige Aufgabe der Philosophen sei, welche wenig Sinn für das Schöne haben, während die wahren Freunde und Kenner des Schönen es bloss im Einzelnen und mit dem Gefühle zu betrachten lieben. Dann aber findet man auch wieder diese Kenner in ihren Gefühlsurtheilen so abweichend von einander, in ihren Gründen, zu denen sie denn doch immer ihre Zuflucht nehmen, oft so widersprechend mit sich selbst, dass das Bedürfniss allgemeiner Betrachtung und der Feststellung von Begriffen und Grundsätzen sich stets aufs Neue geltend macht. So werden wir denn vom Gefühl auf die Betrachtung, von dieser wieder auf jenes hingewiesen und bewegen uns in stetem Kreislaufe hin und her. Bei aller dieser Schwierigkeit des Gegenstandes ist aber der Anspruch, über das Schöne urtheilen zu können, allgemein und man kann selbst sagen unerlässlich, und so müssen auch wir auf's Neue diesen schlüpfrigen

Boden betreten, und es versuchen, zwar nicht eine Aesthetik im philosophischen Sinne aus den tiefsten Quellen der Erkenntniss herzuleiten, wohl aber das Gebiet des Schönen zu überblicken, seine Gränzen und Eintheilungen zu bezeichnen, um bei unseren weiteren Ausführungen Missverständnisse zu vermeiden.

Nichts ist so widersprechend, dass es nicht, und zwar mit mehr oder weniger Recht, von dem Schönen ausgesagt werden könnte. Es ist ganz Erscheinung, unbefangene, naive Erscheinung, und doch wissen wir wieder, dass das Aeussere nur das Unwesentliche, dass alles dabei auf den geistigen Gehalt ankommt. Es ist völlig objectiv, der Künstler soll verschwinden, nur sein Werk sprechen, und doch beruht es wieder ganz auf dem subjektivsten, innersten Gefühle dieses Künstlers. Es ist völlig Eins, ein untrennbares Ganzes und dennoch muss darin die höchste, ja eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit sein. Es ist völlig unabhängig, nur um seiner selbst willen da, und doch ist es unläugbar, dass es mit allen einzelnen Gebieten des Geistes, mit der Religion, der Moral und selbst dem Rechte in vielfacher Beziehung steht, dass diese alle davon berührt werden und mit darüber absprechen dürfen. Ja, wenn wir etwas näher eingeweiht sind, so werden wir gewahr, dass nicht bloss diese Widersprüche vorhanden sind, sondern dass sie sogar recht zum innersten Wesen des Schönen gehören, dass eine einfachere, widerspruchslose Gestaltung recht brauchbar, gut, richtig und sonst manches andere sein könnte, aber nicht schön.

So ist denn gewiss, dass das Schöne etwas Geheimnissvolles, gemeinen Sinnen und gemeinem Verstande unzugänglich sei. Aber zum Troste finden wir denn auch bald, dass es sich mit den höchsten Angelegenheiten des Menschen durchweg so verhält. Auch die Religion und Moral, das Leben der Völker und das der einzelnen Menschen sind von gleich geheimnissvoller Natur. Aber es sind offene Geheimnisse, von denen jeder spricht und selbst das unveräusserliche Recht, ja die Pflicht hat zu sprechen.

Durch diese Betrachtung gelangen wir auf einen festeren Boden. Denn der Ursprung dieses Geheimnissvollen liegt in nichts anderem, als eben in der ganzen Natur des Menschen. Sie selbst ist diese mystische Einheit des Widersprechendsten. Wer bin ich? Dieser leidende Körper oder die frei sich aufschwingende Seele, das lächelnde Kind, der denkende Mann oder der vergessliche Greis? Wie Verschiedenes und doch unläugbar ein unzerstörbar einiges Wesen.

Räumen wir auf unter diesen Widersprüchen des menschlichen Wesens, so kommen wir endlich auf den grossen Gegensatz von Geist und Natur. Der Mensch liebt es bekanntlich, sein eignes Ich nur auf

der geistigen Seite zu suchen und in seiner Betrachtung das Körperliche als ein geliehenes Kleid oder ein vorübergehendes Gefängniss von seinem wahren Selbst zu sondern. Allein näher angesehen will diese Trennung nicht recht vorhalten. Nicht bloss ist der Körper dem geistigen Menschen gar nicht so fremd und entbehrlich, sondern auch das Geistige selbst ist keineswegs sein freies Gebiet. Wenn er in der physischen Welt von vielfältigen Gesetzen beherrscht wird, so besteht das geistige Reich in einer nicht minder festen, zusammenhängenden Ordnung. Auch hier wird er von einer höheren Nothwendigkeit beherrscht, und ihm bleibt hier wie dort nur das Anschauen und Anerkennen von Verhältnissen, die er nicht gebildet. So steht denn das arme Ich des Menschen einsam und nackt zwischen inne, im engsten Raume, so beschränkt, dass jede Bewegung es über die Gränzen desselben hinausführt, und es zwingt, auf die Gesetze der geistigen oder körperlichen Welt Rücksicht zu nehmen. Ueberdies aber bringt jede Thätigkeit den Menschen nicht bloss mit einem dieser beiden grossen Reiche, sondern stets mit beiden zugleich in Berührung, und er leidet nun durch den Widerspruch dieses Doppelzustandes. Als Mitbürger der Geisterwelt glaubt er über den Erscheinungen zu stehen; er macht Schlüsse über die Gründe und Kräfte, aus welchen sie entspringen, bildet sich ein Gedankensystem und eine Regel des Guten und Bösen. Als irdischer, sinnlicher Mensch verletzt er nicht bloss diese Regel beständig, sondern er erfährt auch, dass die stumme Natur in der Fülle ihrer Production, in der Vielseitigkeit ihrer Gestaltungen seiner dürftigen Begriffe spottet, seine Schlüsse widerlegt, seine Plane vereitelt. Da entsteht denn ein Gefühl des Zwiespalts in seinem eigenen Wesen, welches den Menschen unglücklich machen müsste, wenn ihn nicht das Bedürfniss und das Gelingen des augenblicklichen Handelns stets beschäftigte und über die Betrachtung seiner selbst hinaushöbe. Allein bei alle dem bleibt es dennoch wie ein dunkler Hintergrund in seinem Bewusstsein und erzeugt das Bedürfniss, sich die Ueberzeugung der Einheit seines innersten Wesens zu verschaffen. Eine solche Ueberzeugung bloss mit Gründen und religiösem Glauben genügt aber noch nicht, denn sie würde wiederum bloss den geistigen Menschen befriedigen und mithin das Gefühl des Zwiespalts, statt es zu beruhigen, immer wieder erregen. Sie muss vielmehr in einer Weise kommen, welche ebensosehr die sinnliche wie die geistige Natur berührt.

Eine solche beruhigende Empfindung gewährt dem Menschen das Wohlgefallen an der Erscheinung, an der Form der Dinge. Das Thier kennt eine solche Empfindung nicht, es wird nur von dem angezogen, was seinen Bedürfnissen entspricht, und zerstört sogleich

die Gestalt der Dinge, welche es reizen. Ein körperloser Geist würde sich mit der reinen Einsicht begnügen und das Aeussere unbemerkt lassen. Hier haben wir daher eine Aeusserung des Menschen, in welcher seine ganze, sinnlich-geistige Natur beschäftigt ist. Man hat das Schöne wohl negativer Weise dadurch bezeichnet, dass es ausserhalb des *Nützlichen* liege. Nützlich können wir nicht bloss das nennen, was zur Befriedigung unserer sinnlichen Bedürfnisse führt, sondern auch das, was unsere Erkenntniss mehrt, unsere Einbürgerung in dem geistigen Reiche, und dadurch auch wieder unsere Herrschaft über die äussere Welt befördert. Allein auch dem Gefühl für das Schöne liegt ein Bedürfniss zu Grunde, das Schöne dient also auch zur Befriedigung desselben und man kann es in diesem Sinne auch nützlich nennen. Nur ist dieses Bedürfniss das zarteste von allen, das sich am Wenigsten mit einer äusseren Nothwendigkeit aufdrängt, und nur von den edelsten, feinfühlendsten Menschen empfunden wird. Für die sinnliche Natur ist das Schöne überflüssig, für den Geist unbedeutend, und im gewöhnlichen Sinne des Worts darf man es daher allerdings nicht nützlich nennen.

Auch dieses Wohlgefallen an der Form hat aber verschiedene Gestalten. Zunächst tritt es wirklich in der Form des Ueberflüssigen und Nutzlosen stark heraus, und dies ist die Weise, in welcher es sich bei den Völkern und bei Einzelnen gewöhnlich zuerst zeigt. Eine harmlose Freude an der Wohlgestalt, frei von gröberen, sinnlichen Zwecken, aber auch ohne Empfindung für eine tiefere Bedeutung, ein kindliches Tändeln mit den Dingen, die uns freundlich und gefällig erscheinen, mit einem Worte, der Sinn für das *Angenehme* entwickelt sich bald. Auch hierin liegt schon die erste Befriedigung jenes Bedürfnisses der höheren menschlichen Natur, aber in oberflächlicher, unbewusster Weise.

Der leichtfertige Luxus des bloss Angenehmen muss aber zu ernsteren Betrachtungen führen, und nachdenkliche, reifere Gemüther werden auch bald ernstere Beziehungen in der Form der Dinge wahrnehmen. Es giebt Erscheinungen, welche sich durch ihre Grösse und Bedeutsamkeit vor anderen auszeichnen, und den Geist, statt ihn bloss auf ihre sinnlichen Eigenschaften aufmerksam zu machen, recht deutlich daran erinnern, dass sie, wie die ganze Natur, Schöpfungen eines grossen Geistes sind. Wir nennen solche Erscheinungen *erhaben*. Das *Erhabene* steht in enger Verbindung mit der Religion, aber es befriedigt nicht bloss das innerliche Gefühl des denkenden Menschen, sondern beschäftigt auch seine äussere, sinnliche Natur, indem es sie freilich zur geistigen Betrachtung emporhebt.

In beiden Formen, in dem Gefühl für das Angenehme und für das Erhabene, regt sich daher schon jene eigenste Natur des Menschen, er

steht schon auf neutralem Boden, wo die Gesetze der geistigen wie der körperlichen Welt ihn nicht ausschliesslich beherrschen und der Zwiespalt seiner Natur aufgehoben ist. Allein beide gewähren diese Beruhigung nur vorübergehend und scheinbar. Das Angenehme ist dem sinnlich Reizenden zu nahe verwandt, zu sehr von allem Ernste geistiger Erhebung entfernt, es vermischt sich bald wieder mit gemeinen sinnlichen Begierden. Das Erhabene aber, indem es die Vorstellung von etwas Grösserem, als die äussere Erscheinung ist, hervorruft und namentlich an die Grösse Gottes mahnt, geht dadurch in ein Gebiet über, in welchem auch die grösste und ausgezeichneteste Gestalt keine Bedeutung mehr hat. Es knüpft sich nothwendig daran die Betrachtung über die Grösse und Ewigkeit Gottes und die Kleinheit und Vergänglichkeit seiner Geschöpfe. Auf diesem Standpunkte erscheint dann zuletzt die Erde als ein Jammerthal, von dem wir nicht begreifen, warum ein gütiger Schöpfer uns in dasselbe hineingesetzt habe. Jener Zwiespalt, dem wir durch das Wohlgefallen an der Form vorübergehend entgangen waren, kehrt also mit aller Kraft zurück. Das Erhabene führt uns wieder auf das Geistige, das Angenehme auf das Sinnliche. Beide sind daher wiederum, wie das Geistige und Sinnliche selbst, Gegensätze, welche aber doch schon auf eine mögliche und nothwendige Vereinigung hindeuten, auf eine Form, in welcher Geistiges und Sinnliches in vollkommener Durchdringung und in bleibender Harmonie sind, welche den geistigen Ernst des Erhabenen mit der heiteren, unbefangenen Lieblichkeit des Angenehmen verbindet, und das Bedürfniss des Gemüths, sich über die Einheit und Einigkeit der beiden Reiche, denen es sonst wechselsweise und im Zwiespalt unterworfen ist, zu versichern, befriedigt.

Hierdurch sind wir soweit orientirt, dass wir wenigstens die Stelle gefunden haben, in welcher der Sitz der Schönheit ist. Wir haben sie selbst dadurch erreicht, aber zunächst nur als eine innere Anschauung oder einen Begriff des Menschen, als ein Postulat seiner Natur, welches noch nach einer äusseren Erscheinung sucht, an der es sich befriedigen kann.

Das Schöne.

Das Bedürfniss des Schönen geht also aus dem Inneren des Menschen hervor, die Befriedigung kann nur in der Welt der äusseren Erscheinungen gefunden werden.

Man sollte denken, die ganze Natur und jedes Ding in ihr müsste schön sein. Denn Alles gehört zu der Schöpfung Gottes und die Züge des Schöpfers müssten daher am Einzelnen wie am Ganzen erkennbar sein, so dass sich Geistiges und Sinnliches überall vereint fände.

Allein es zeigt sich gleich, das dem nicht so ist. Gott hat eine Welt der Freiheit geschaffen, in welcher die Gesetze des Daseins sich mannigfaltig durchdringen und widersprechen, eine Welt des Kampfes. In den meisten Dingen der leblosen Natur sehen wir den Stoff nicht beseelt, sondern nur von äusseren Gesetzen gestaltet; die Harmonie des Geistigen und Sinnlichen, die wir suchen, wird uns darin nicht anschaulich. Selbst die ausgezeichneteren Erscheinungen befriedigen nicht. Sehen wir die liebliche Blume, die schwellende Frucht, den durchsichtigen Glanz des Edelsteines, Gegenstände, die uns freundlich und gefällig berühren, so erhalten wir höchstens das Gefühl des Angenehmen, selbst mit einem wehmüthigen Anklang, dass so liebliche, reiche Gebilde sich nur leidend verhalten, ohne empfindenden Geist. Ueberschauen wir aber das Ganze und Grosse, den weit gespannten, tiefblauen Himmel, die lebensvolle, fruchtbare Erde, die Formen der Berge und den Glanz des Wassers, so erweitert sich unser Gemüth, aber es wird fortgezogen bis in das Unendliche und findet keine Ruhe als in dem Gedanken an die Grösse des Schöpfers. Wir stehen daher hier auf dem Boden der Erhabenheit und endigen mit einer geistigen Betrachtung.

Also nur da in der Natur, wo der Erscheinung ein ihr angemessener Geist entspricht, können wir den Eindruck des Schönen, im engeren Sinne des Wortes, erlangen. Dem Geiste Gottes genügt kein einzelnes Bild, ihn können wir nur im Geiste ahnend anschauen. Der Geist, welchem die Erscheinung entsprechen soll, muss daher ein beschränkter, der Geist eben dieser Erscheinung sein. Nur der belebte Körper, in welchem der inwohnende Geist ganz Erscheinung, das Aeussere ganz vom Geiste erfüllt ist, kann auf Schönheit Anspruch machen.

Wie der Geist an Raum und Zeit nicht gebunden ist, sondern derselbe bleibt, während er sich dem Verschiedenartigsten hingiebt, so auch das Leben im Körper. Jeder Theil des Leibes scheint ein besonderer, aber in der That sind sie alle nur ein Ganzes. Dasselbe Leben lebt in allen Theilen; jeder ist für das Ganze wesentlich, und es besteht wiederum aus allen. Eine Wechselwirkung ohne Anfang und Ende findet zwischen beiden statt. Der Körper des Lebenden ist mit dem Geiste desselben, wenigstens für sein Leben in dieser Welt der Erscheinung, entstanden und verwachsen, beide sind in vollster Harmonie mit einander. Vor allen anderen Gestalten giebt der Mensch den Eindruck des Schönen. Denn das Thier entbehrt der geistigen Freiheit und Selbstständigkeit, es unterliegt zu deutlich der Herrschaft fremder, sinnlicher Triebe, um an sich als schön zu gelten. Der Mensch giebt uns dagegen in jeder Beziehung das Gefühl der Schönheit. Sein

Körper, als der durchgebildete Ausdruck seiner Seele, sein Leben in Thaten und Duldungen, als ein innerlich zusammenhängendes Bild seines Geistes, die zarteren Aeusserungen seines Gefühls endlich, der Jubel der Freude und die Klage des Schmerzes, als harmonische Aeusserung des Gemüthes. Ueberall eine ganz durchgeistigte, seelenvolle Erscheinung. Wir bescheiden uns indessen bald, dass nicht alle Menschen diesen wohlthätigen Eindruck machen können, sondern nur die ausgezeichneten, die an Geist und Körper gesund, durch keinen äusseren Unfall geknickt und gelähmt worden sind.

Allein auch an diesen seltenen, heroischen Gestalten finden wir uns bei näherer Betrachtung getäuscht. Wenn wir dem ersten Eindrucke folgen, uns in die Anschauung dieses vermeintlich schönen Gegenstandes vertiefen, werden wir auch hier wieder den ganzen Zwiespalt der irdischen Dinge, dem wir entgehen wollten, gewahr. Gegen die körperliche Schönheit macht sich die Seele als etwas Gesondertes geltend; statt mit ihr in vollem Einklange zu stehen, zeigt sie sich übermächtig. Die schöne Seele nöthigt uns Verehrung, Freundschaft, Liebe, die unwürdige feindliche oder doch zornige Gefühle ab, und wir empfinden einen ganz anderen Eindruck, als jenes unbefangene Wohlgefallen an der Erscheinung. Versuchen wir es, von dieser Rücksicht auf die Seele bei der Anschauung des wirklich Lebenden zu abstrahiren, so wird uns der Körper durch seine Schwäche und Hinfälligkeit grausam enttäuschen, und uns statt der Schönheit vielmehr den schauerlichen Eindruck des Leichenhaften gewähren. Ebenso wenig können wir aber die Seele für sich betrachten; sie würde uns als ein flüchtiger, trügerischer Schatten des Lebenden erscheinen. Am meisten befriedigen uns noch die Thaten des Menschen, der Zusammenhang seines Verhaltens, der Abdruck seines Wesens in der ihn umgebenden Welt. Aber beim näheren Eingehen finden wir uns auch hier getäuscht; nicht bloss Schwächen und Leidenschaften entstellen das schöne Bild, sondern wir sehen überall die Spuren einer äusseren, unharmonischen Nothwendigkeit und Zufälligkeit, wir werden genöthigt, die Momente des Entschlusses und der That zu sondern, und finden uns wieder mitten in jener Welt des Zwiespaltes und des Widerspruchs.

Die Erscheinungen der Wirklichkeit, auch die edelsten und vollkommensten, geben uns also wohl vorübergehend den Eindruck der Schönheit, nähren unseren Sinn für dieselbe und schärfen die Sehnsucht, aber sie befriedigen dieselbe nicht [1]). Es ist nur ein Schein, wenn wir

[1]) Die Natur ist überhaupt nie schön, als insofern die Phantasie sie sich vorstellt. — Der Unterschied ist der, dass die Wirklichkeit zu den Sinnen, die Kunst zu der Phantasie spricht. Wilh. v. Humboldt, Gesammelte Werke. 1843. IV. 23 ff.

sie unter den wirklichen Dingen gefunden zu haben meinen. Sie nehmen wohl gleichsam einen Anlauf dazu, aber ohne ihr Ziel zu erreichen. Sie scheinen nach der Schönheit zu streben, aber die harte Bedingung der Wirklichkeit vereitelt dies Bemühen. Was wir für die Schönheit der Dinge halten, ist nur unser Gefühl für sie, welches das Fehlende ergänzt, das Entstellende übersieht.

Sie ist also in der Reihe der wirklichen Dinge nicht zu finden, und der Mensch muss, wenn er seinem Bedürfnisse genügen will, zu eigener Thätigkeit schreiten; er ist auf die Kunst angewiesen.

Man hat gegen diese Ansicht eingewendet, dass es eine thörichte Anmaassung sei, wenn der Mensch sich über den Schöpfer erheben, Besseres hervorbringen wolle, als dieser geschaffen. Allein das Werk der Kunst, das Schöne, soll nichts Besseres sein, sondern nur etwas Anderes, als das Wirkliche. Wenn es ein Mangel der wirklichen Dinge ist, dass sie nicht schön, so ist es wieder ein Mangel der schönen Dinge, dass sie nicht wirklich sind [1]). Indem das Schöne, obgleich sinnliche Erscheinung, dennoch einfach und selbstständig sein soll, wie die Aeusserungen des Geistes, ist ihm die Thatkraft und Wesenhaftigkeit des Wirklichen versagt. Es greift nicht ein in die grosse Kette der Ursachen und Wirkungen, es umfasst nicht die mannigfaltigen Stoffe und Grundkräfte der Dinge, es steht einsam und eitel, in Vergleich mit den wirklichen Geschöpfen, da. Es giebt eine Schattenseite der Schönheit, die sich in dem reizbaren Gemüthe der Künstler geltend macht, die aber auch oft, wo nicht immer, selbst ihren Werken einen, wenn auch nur leisen, und dem schärferen Auge bemerkbaren, Anflug der Wehmuth verleiht.

Es giebt eine Kraft im menschlichen Geiste, welche Zeugniss davon ablegt, wie sein Gemüth ihn zu dieser unwirklichen Schönheit hinzieht. Es ist die Phantasie, die regsame, bildnerische Kraft des Inneren, die täuschende Zauberin, welche dem Geiste seine eigenen Gebilde wie selbstständige Wesen erscheinen lässt, Zeus' Schoosskind, wie der Dichter sie nennt, sein verzärteltes, liebstes Kind. Bei ihren leisesten, unschuldigsten Regungen fühlen wir schon etwas von der belebenden Kraft der Schönheit, und dies wohlthätige Gefühl ruht auf dem Bewusstsein, dass die Gestalten, die sie uns vorführt, unsere eigenen Geschöpfe, nicht wirkliche Dinge sind. Wenn die Kinder spielend die ernsten Handlungen der Erwachsenen nachahmen, sind sie sich wohl bewusst, dass sie nicht wirklich handeln, dass sie aus der leeren Tasse nicht

[1]) F. v. Raumer, Italien. II. 23, sagt kurz und gut: Der entscheidende Vorzug des Lebendigen ist, dass es lebt, der entscheidende Vorzug des Kunstwerks, dass es nicht altert oder stirbt.

trinken, dass die Puppe nicht Leben habe, dass der Knabe, dem der Faden angebunden, kein Pferd sei; aber gerade dieser vorgestellte, ihnen selbst angehörige Schein des Wirklichen ergötzt sie und giebt dem Spiele den Reiz, welcher noch in späten Jahren in uns nachklingt. Auf demselben Gefühle beruht das Wohlgefallen, das wir an unseren Träumen haben, das zauberische Licht, in welchem die Vergangenheit, die trübe, wie die heitere, sogar die unbedeutende, uns erscheint. Ueberall ist es das Hervorrufen des Scheinbaren oder das Versetzen wirklicher Erscheinungen in die Unwirklichkeit, welche uns erfreut.

Aber die Phantasie führt uns noch nicht zur Schönheit, wenn sie sich selbst überlassen ist. Gleichgültig und seelenlos, in eitler Selbstgefälligkeit und rastloser Unruhe reisst sie uns fort in's Leere und Wesenlose, oder zwingt uns zum Hässlichen und Widerlichen, gaukelt wild und aufregend vor unserem inneren Auge umher, und zwingt uns vor uns selbst zu fliehen, uns schwindelnd an den wirklichen Dingen festzuhalten, um zur Ruhe und Besonnenheit wieder zu gelangen.

Die Kunst.

Wenn also der Mensch das Schöne nicht in der Natur vorfindet, wenn seine Phantasie es ihm nicht schenkt und er dennoch seine Sehnsucht darnach nur durch sich selbst, nur durch die Kunst befriedigen kann, so fragt sich, wie er sich zu dieser anschicke.

Jedes Werk seiner Hand giebt schon einen Anklang des Schönen, indem der natürliche Stoff das Gepräge geistiger Ordnung erhält, und Beides, Geist und Natur, darin bis zu einem gewissen Grade im Einklang erscheinen. Aber diese Ordnung ist, wie der Zweck, zu dem das Ding bestimmt ist, dem Stoffe fremd und daher ist gewöhnlich das Menschenwerk noch weniger in Harmonie als das Geschöpf der Natur. Die Härte des Zweckes zerstört die Schönheit. Allein gewöhnlich ist nicht das ganze Werk durch den Zweck bestimmt; manches bleibt daran zu thun, was unbeschadet der Nützlichkeit in dieser oder in einer anderen Form dargestellt sein kann. Ob die Biegung des Gefässes, ob der Henkel desselben voller und in geschwungenerer Linie oder anders gebildet werde, ist für die Brauchbarkeit desselben nicht wesentlich. Die Hand des Bildners folgt dabei nur der Neigung des Sinnes und allenfalls den Andeutungen des Stoffes. Noch häufiger kommt Aehnliches im moralischen Handeln vor, wo bloss der Geschmack oder die Neigung des Augenblicks die Form der Aeusserung bestimmt. Diese Aeusserungen unbewusster Grazie verdienen aber auch den Namen des Schönen noch nicht. Wenn bei jenen ernsteren Werken

die Absichtlichkeit, steht hier die Zufälligkeit der wahrhaften Schönheit entgegen.

Das wahre, höhere Kunstwerk wird nur mit bewusstem Sinn erschaffen, mit einem Bewusstsein aber, das eben so weit von der harten Absichtlichkeit wie von der leichten Zufälligkeit entfernt ist. Es ist dies eine Forderung, die fast an den Widerspruch gränzt; denn das Bewusstsein bei der Ausführung scheint die Absicht der Vollendung vorauszusetzen. In der That wäre es auch schon eine Absichtlichkeit, welche die Schönheit zerstören würde, wenn der Künstler sich oder Anderen den Begriff der Schönheit, das Ideal in höchster Gestalt, zu versinnlichen strebte; schon dieser, wenn auch reine und erhabene, Zweck hat den selbstischen Beigeschmack der Absichtlichkeit und streift den Blüthenstaub freier Schönheit von dem Erzeugniss ab. Ueberall, in allen Stadien der Entstehung, muss sich also in der Seele des Künstlers mit der Klarheit des Bewusstseins die Unbefangenheit und Unwillkürlichkeit des Natürlichen verbinden. Wie die Sehnsucht nach dem Schönen in der Seele entstanden, durch die Natur aber angeregt und gross gezogen ist, so bildet sich auch die nähere Vorstellung davon im heiteren spielenden Verkehr der Phantasie mit der Erscheinung, und tritt wie aus eigener, innerer Kraft immer deutlicher und bestimmter hervor, bis sie reif ist, sich dem verwandten Stoffe zu vermählen. Die Phantasie also, aber belehrt und gezügelt durch die Wirklichkeit, ist die innere Werkmeisterin der Kunst. Der Gegenstand der Begeisterung ist dem Künstler nicht das Schöne, sondern die Natur und die bestimmten Gestalten der Natur, welche in ihm die Vorstellung des Schönen hervorrufen. Das Bedürfniss, diese Vorstellung zu verkörpern, ist wiederum nicht eine Absicht, sondern es äussert sich nur als Liebe und Freude an den Erscheinungen in ihrer natürlichen Bedeutung. Die Wahl des Stoffes und der Mittel wird zwar von klarem Verstande geleitet, aber nun schon auf das bestimmte Vorbild, den Gegenstand der Begeisterung, der eigentlich das Schöne ist, nicht mehr auf die Erzeugung desselben gerichtet. So ist das Werk ganz das Erzeugniss eines Triebes, aber des geistigsten und reinsten, in welchem das Selbstgefühl der thatkräftigen, männlichen Seele mit der warmen, hingebenden Liebe zur Natur gleich wirksam ist, und welcher um so Höheres hervorbringt, je mehr diese Liebe von aller sinnlichen Begierde, und jene Kraft von aller egoistischen Absichtlichkeit entfernt ist.

Wir sehen leicht, dass diese Thätigkeit der Kunst eine mannigfaltige sein muss. Die Erscheinung ist einzeln und beschränkt; der Geist, der ihr entspricht und ihre Gränzen nicht überschreitet, muss also auch ein beschränkter sein, und alles Beschränkte existirt in mehr-

facher Zahl, nur Gott ist einzig. Indem man den Begriff des Schönen mit dem des Vollkommenen verwechselte, hat man lange die Meinung gehegt, dass nur Ein Schönes zu finden sei, neben welchem alles andere verschwinden müsse. Allein obgleich der Begriff der Schönheit, in seiner negativen Begränzung als Ausschliesendes des Unschönen und in seiner positiven Kraft als die Bedingung des Schönheitstriebes und der Vorstellung des Schönen im Menschen, wirklich nur ein einiger ist, so bringt er es gerade mit sich, dass das Schöne selbst vielfältig sei.

Die höchste Einigung des Geistigen mit der einzelnen Erscheinung setzt die Individualität voraus, den Charakter sowohl höchster und unauflösbarer Durchdringung, als auch der Selbstständigkeit und Eigenthümlichkeit des durch diese Durchdringung entstandenen Ganzen. Die Mannigfaltigkeit der schönen Gestalten ist daher nicht bloss eine, gleichsam zufällig herbeikommende Erscheinung, sondern sie liegt wesentlich in der Natur des Schönen. Nur durch diese Individualität und mithin durch sein ausschliessendes Verhalten gegen andere Erscheinungen wird das Kunstwerk schön.

Diese Mannigfaltigkeit sichert endlich auch die Freiheit des Künstlers gegen eine vernichtende Absichtlichkeit. Denn eben weil das Schöne vielgestaltig ist, kann er sich frei und rücksichtslos mit ganzer Seele hineinversenken, dem freien Spiel seiner Phantasie harmlos zuschauen, der freien Neigung sich hingeben. Er weiss, dass jedem Gedanken eine Form, jeder Form ein geistiger Inhalt erwachsen kann. So entsteht denn in ihm das Werk, ohne dass sich die Besorgniss des Gelingens verderblich in diese heimliche und leicht verletzbare Stätte der Geburt eindrängt. Die Kunst behält dadurch die jugendliche Anmuth unbewusster Leistung und hoffnungsvollen Strebens zugleich mit der Klarheit und dem Ernste männlicher That.

Zweites Kapitel.

Die Idee des Kunstwerkes.

Einer besonderen Betrachtung bedarf der geistige Inhalt des Kunstwerkes. Mit der äusseren Erscheinung steht er zwar, wie wir gesehen, im vollsten Einklange, allein dennoch ist er es, welcher derselben ihre Würde und jene höhere Bedeutung verleiht, welche das Werk in Anspruch nimmt, und der zu ihr sich verhält, wie die Seele zum Körper.

Als eine geistige Aeusserung des Menschen steht auch das Kunstwerk in Verbindung mit der denkenden Function, allein es ist wichtig und im einzelnen Falle nicht ganz leicht, den geistigen Inhalt desselben von dem eigentlichen Gedanken zu unterscheiden. Indem wir denken und unsere Gedanken mehr und mehr zu einem vollständigen und zusammenhängenden Systeme an einander reihen, erhalten wir zwar Aufschluss, nicht bloss über die einseitig geistige Welt, sondern über das gesammte Wesen der Dinge; aber jede einzelne Einsicht, welche wir dadurch erwerben, ist beschränkt, sie enthält weder die ganze Kraft des Gegenstandes noch die ganze Energie der menschlichen Natur, und selbst das tiefste nnd vollständigste Gebäude meines Denkens ist nur mein Gedanke, nur eine Seite meines Wesens und der Natur der Dinge. Wir brauchen nicht die Frage zu erörtern, über welche die neuere Philosophie mit ihrer Vorgängerin gestritten hat, ob dem Gedanken bestimmte Schranken gestellt seien, ob es ein Ding an sich gebe, welches der Denkkraft stets verschlossen bleibe; wir mögen mit jener annehmen, dass dem Gedanken kein Gegenstand unerreichbar sei, dass er Alles umfasse. Dennoch aber, wenn auch dem Inhalte nach unbeschränkt, ist er der Form nach beschränkt. Das Bewusstsein des Einen schliesst das des Andern aus und gerade die Bestimmtheit und Klarheit, welche das Wesen und den Vorzug des Denkens ausmacht, sondert es von der Fülle und Thatkraft der Wirklichkeit. Das Reich des Gedankens wird nur ein scharf getrenntes, ruhendes Spiegelbild der bewegten und wirkenden Natur. Hierin aber unterscheidet sich die geistige Grundlage, die Idee des Kunstwerkes von dem eigentlichen, wenn ich so sagen darf, gedachten Gedanken; sie entbehrt jener Bestimmtheit und ausschliessenden Schärfe, aber, indem sie ganz die Erscheinung und ihre Mannigfaltigkeit in sich trägt, giebt sie dagegen einen Reichthum von Beziehungen in ihrer lebendigen Wechselwirkung und in einen Moment zusammengedrängt.

Sie steht dadurch dem Gefühle näher. Denn in der Empfindung und Vorstellung der einzelnen Dinge nehmen wir diese nicht bloss in ihrer Einzelheit, in sofern sie sich von den anderen Dingen ablösen und unterscheiden, sondern vielmehr in ihrer Beziehung zu denselben wahr. Jedes einzelne Ding der Natur, indem es durch unzählige Eigenschaften und Verhältnisse mit der allgemeinen Kette der Ursachen und Wirkungen in Verbindung steht und ein Glied derselben ist, repräsentirt mittelbarer Weise in sich das All. Im Gefühle wirkt nun diese Unendlichkeit auf mich ein, und ich fasse mit der ganzen Wärme des Wesens Alles in der Gestalt des einen Dinges in meinem Geiste zusammen. Aber in der Menge der einwirkenden Richtungen und, wenn ich so sagen darf,

Strahlen des allgemeinen Lichtes wird keiner völlig klar, sie verwirren und trüben sich untereinander, und ebenso wirkt meine Individualität, wie sie sich ungetheilt dem Gegenstande hingiebt, auf das Bild desselben ein, und macht durch ihre Unvollkommenheit, durch die Unfreiheit und Zufälligkeit ihrer Ausbildung die Auffassung unklar und unzuverlässig. In einzelnen, besonders reinen und hochbegabten Geistern mag dieser Mangel einigermassen schwinden, die That des Gedankens von der Wärme des Gefühls durchdrungen und getragen werden; aber der Schatz dieser tiefen Anschauung wird nur ein subjectives Eigenthum dieser seltenen Menschen bleiben, und ihre Aeusserungen, wie anregend und bereichernd sie auch für andere sein mögen, werden immer den Charakter entweder der Einseitigkeit und Farblosigkeit des Gedankens oder der Verworrenheit des Gefühls an sich tragen.

Wir sehen, jener Zwiespalt des Geistigen und Natürlichen übt auch in dem innersten Heiligthume des menschlichen Gemüths seine Macht aus, und schon hier ist die Kunst das Vermittelnde und Einigende. Die Idee des Kunstwerkes theilt und verbindet die Eigenthümlichkeiten des Gedankens und Gefühls. Indem sie zwar die Erscheinung zu ihrem Gegenstande hat, aber nicht die wirkliche, nicht die Fülle der wirksamen Kräfte, nicht die zahllos sich durchkreuzenden Elemente, sondern nur die Erscheinung in e i n e r ihrer elementaren Beziehungen, steht sie auf dem Boden des Gefühls, klärt und reinigt aber dasselbe zu einer harmonischen und deutlichen Anschauung. Indem sie nicht die Bestimmtheit der Einsicht, nicht die Bereicherung der Erkenntniss zur Aufgabe und Absicht hat, ist sie frei von jener ausschliessenden und beschränkenden Schärfe des Gedankens. Sie unterscheidet sich von beiden, vom Gefühle und vom Gedanken, dadurch, dass sie das Subjective und, wenn man es so nennen darf, Egoistische in beiden vermindert, welches im Gefühle in der Festhaltung der Zufälligkeit meiner Person, im Gedanken in der bewussten und absichtlichen Aussonderung einer Seite oder Beziehung der Dinge nach meinem jedesmaligen Standpunkte liegt, und dass sie vielmehr den Gegenstand rein und dennoch, wenigstens seiner Form nach, als einen ganzen umfasst. Man fordert und rühmt deswegen mit Recht die Objectivität der Kunst. Dieselbe ist aber andererseits dadurch bedingt, dass sie das Grobe und Stoffartige des Objectiven, welches der Gedanke und das Gefühl wegen ihres Verhältnisses zur Wirklichkeit beibehalten müssen, n i c h t in sich aufnimmt, und die subjective Einheit des Gefühls der objectiven Fülle des Stoffes mittheilt. Durch diese Verschmelzung des Gefühls mit dem Stoffe vermag die Kunst das Wesen der Dinge in seinem innersten Leben, wie es weder durch ihren Begriff noch durch die Aufzählung ihrer Eigenschaften erschöpft wird,

an das Licht zu bringen, und auch solchen Empfindungen, welche zu zart sind, um durch das Medium des Wortes ausgesprochen zu werden, einen Ausdruck zu verleihen. Die Idee des Kunstwerkes hat daher, wenn sie dem Gedanken an Bestimmtheit und Schärfe nachsteht, nicht bloss an Wärme, sondern selbst an Tiefe einen Vorzug vor ihm.

Fragen wir, nachdem wir so uns über die Idee des Kunstwerkes in formeller Beziehung verständigt haben, in materieller nach ihrem Inhalt, so ist es klar, dass nicht etwa der Begriff der Schönheit an sich oder die allgemeine Vorstellung höchster Einigung des Leiblichen und Geistigen die Idee des einzelnen Kunstwerkes sein kann. Dieser Begriff liegt dem Bedürfnisse und Triebe, aus dem die Kunst hervorgeht, zum Grunde; das aber, was die Seele des einzelnen, bestimmten Kunstwerkes ausmacht, ist etwas sehr viel Bestimmteres. Ebenso wenig aber kann es die bestimmte Vorstellung des einzelnen, wirklichen, ausgeführten oder dargestellten Dinges sein, denn diese würde uns ja wieder in die Unvollkommenheit und den Zwiespalt der irdischen Dinge zurückführen. Noch weniger endlich ist es irgend ein anderer, wenn auch dem Gegenstande verwandter Gedanke; denn dieser würde in seiner Bestimmtheit sich immer von der vollen Wesenheit des erscheinenden Gegenstandes ablösen und höchstens demselben äusserlich angeheftet erscheinen. Die Idee des Kunstwerkes ist daher zunächst immer nur die Vorstellung des Gegenstandes, aber herausgehoben aus der Trübung der Elemente der Wirklichkeit, und durchdrungen und verklärt von der Wärme und Bestimmtheit des fühlenden Geistes, wodurch dann sein Verhältniss zu der Unendlichkeit der Dinge, der Widerschein der höchsten Gesetze des Geistes in der Materie, die zarten Beziehungen des Weltlebens anschaulich und in einer wohlthätigen Harmonie hervortreten.

Jedes wahrhafte Kunstwerk hat desshalb eine religiöse Bedeutung, wie ja schon der Trieb, dem es sein Entstehen verdankt, aus einem religiösen Bedürfnisse entsprang; indessen verdient es eine nähere Betrachtung, wie dieses Religiöse sich zu der Frömmigkeit im gewöhnlichen Sinne des Wortes verhält. Die Beziehung auf Gott, den Schöpfer des Menschen und der Welt, liegt eigentlich allem Thun des Menschen zum Grunde; sie ist das Ziel seines Denkens und die höchste Regel seines Handelns. Durch die Unvollkommenheit der menschlichen Natur und die Noth des Lebens wird sie aber in den Hintergrund gedrängt, und der fromme Mensch ist daher genöthigt, ihr besondere Momente, Betrachtungen und Andachtsübungen zu widmen. Indem er sich hierdurch unmittelbar zu seinem Schöpfer erhebt und die Gebote und Offenbarungen desselben aufzufassen bemüht ist, betritt er den Boden des Gedankens und entfernt sich von der Natur. Diese eigentliche Religiösität

hat überdies in der Vorstellung der Selbsterrettung einen Anklang von egoistischer Richtung, durch den sie bei minder vollkommener Lehre zu einem äusserlichen Buchstabendienst, zu trüber Weltverachtung, zum geistlichen Hochmuthe sich hinneigen kann. Auch in der wahren Religion aber behält die Frömmigkeit immer die Einseitigkeit der menschlichen Natur; sie muss sich des Wortes bedienen und bleibt dadurch auf dem Boden des subjectiven Denkens und Fühlens. Die Natur entgeht ihr mehr oder minder, obgleich auch sie Werk und Offenbarung des Schöpfers ist.

Daher giebt es denn nothwendig neben dieser, wenn ich so sagen darf, theologischen Frömmigkeit eine andere, ergänzende Richtung des frommen Bewusstseins, welche zunächst nur an die Natur sich wendet, aber auch sich ihr uneigennützig und mit voller Liebe hingiebt. Der Geist kann nur den Geist lieben, die Seele versteht in den Geschöpfen den Schöpfer, ihre Liebe feiert ihn darin, wenn sie auch seinen Namen nicht ausspricht. Ganz ohne diese Naturreligion kann auch jene geistige nicht wahrhaft bestehen; wer seine Mitgeschöpfe nicht liebt, kann auch den Schöpfer nicht lieben, sondern nur als einen feindlichen Dämon fürchten. Dagegen ist es freilich richtig, dass, wenn diese Pietät für die Natur ganz verlassen bleibt von den höheren Offenbarungen des Geistes, sie von der sinnlichen Kraft der Natur berauscht wird, und nur zu phantastischen Mythen und einem orgiastischen Cultus gelangt. Aber schon hier — denn der Mensch kann sich dem Geiste nicht gänzlich entziehen — werden sich leise die ersten Spuren der Kunst zeigen, und mehr und mehr wird sich Ordnung und Maass herausbilden.

Wir können hiernach ermessen, in welcher Verbindung die Pietät der Kunst mit der eigentlichen Religiösität steht. Da sie auf die Erhabenheit des religiösen Gedankens keinen Anspruch machen kann, so wird sie stets von ihr mehr oder minder entfernt bleiben. Je mehr die Religion von der Natur absieht, desto weniger gewährt ihr die Kunst, je mehr die religiöse Auffassung Naturcultus ist, desto mehr nähert sie sich ihr. Ist diese Naturreligion aber roher, sinnlicher Art, so leidet die Kunst selbst dadurch und kann sich nicht erheben, und nur eine zugleich geistige und natürliche Religion tritt mit der Kunst in die nächste und innigste Wechselwirkung. Die abstracten Wahrheiten einer denkenden Religiosität auszusprechen, ist natürlich niemals der Beruf der Kunst, diese bleiben ihr immer ein unzugängliches Mysterium, und bei einer überwiegend geistigen Religion wird sie daher auch nur immer die Naturseite aufzufassen vermögen, wo dann der Ausdruck der Heiligkeit und Pietät, die Erscheinung der Religion im Menschen, stets ihr höchstes Ziel sein wird.

In einer nahen Beziehung steht die Kunst ferner mit der Moral. Denn diese beruht, wie sie, auf einer religiösen Basis und ist dennoch zugleich nach der Naturseite hingewendet; sie geht darauf aus, das Leben des Menschen nach geistigen Gesetzen zu regeln und gleichsam zu einem Kunstwerke zu machen. Indem die Moral jedoch auf die Wirklichkeit gerichtet ist und die rohen Triebe und Willkürlichkeiten der Einzelnen bändigen soll, hat sie zwar einen höheren Ernst und die positive Gewissheit und Bestimmtheit des Gedachten und Wahren vor der Kunst voraus, entbehrt aber andererseits die Vollendung und Freiheit des Kunstwerkes. Ihre Lehrsätze haben die Form trockener und pedantischer Vorschriften, ihre Ausübung bleibt stets mangelhaft und unterbrochen. Die Unvollkommenheit der irdischen Dinge offenbart sich hier mehr, als in jeder anderen Sphäre; statt der ruhigen Einheit des Kunstwerkes herrscht ewiger Zwiespalt des Sollens und Vollbringens. Allein diese gewaltsame Bändigung roher Triebe durch äussere Vorschriften setzt auch eine niedrige Stufe sittlicher Bildung voraus, und das höhere Ziel der Ethik besteht gerade darin, die Uebung des Guten unwillkürlich, zur zweiten Natur zu machen. Während jene Vorschriften gleichsam das Knochengerüste bilden, ist diese höhere sittliche Durchbildung das Ideal ihres vollen Lebens. Daher steht denn die Kunst zu der Moral in einer doppelten Beziehung. Jene strengen Vorschriften sind ihr an sich fremd; ein Kunstwerk mit dem Zwecke der Einschärfung eines moralischen Satzes aufstellen, ist geradezu verkehrt. Nur eine negative Verbindung besteht in dieser Hinsicht zwischen beiden. Die Kunst, weil sie aus demselben religiösen Sinne hervorgeht, kann die einzelnen moralischen Vorschriften, wenigstens in ihrer höheren Wahrheit und soweit sie nicht bloss dürftiger Nothbehelf einer ungeschickten Pädagogik sind, nicht verletzen, ohne selbst darunter zu leiden. Die Moral darf aber hier von der Kunst nichts erwarten. In jenem höheren Gebiete ethischer Vollendung und unbewusster Uebung des Guten dagegen ist die Kunst wahrhaft Vorbild der Ethik, indem sie die höchste Durchbildung des Aeusseren durch die innere Regel, die liebevollste Hingebung und die würdigste Haltung anschaulich macht, dadurch den Sinn für das Edle und Anständige, für das Kräftige und Beharrliche stählt, und überhaupt, jedes Mal in verschiedener Weise, reinigend, erhebend, belebend auf das Gemüth wirkt.

Diese religiöse und moralische Bedeutung wohnt jedem wahren Kunstwerke bei, aber natürlich in so verschiedenen Formen, wie die Kunstwerke selbst und ihre Gegenstände verschieden sind. Es versteht sich von selbst, dass die Kunst ihre Aufgaben nicht ausschliesslich aus dem Gebiete der Religion und Moral nimmt, dass sie überhaupt

nicht auf das Bedeutende und Hohe in der Welt beschränkt ist. Vielmehr giebt es keinen Gegenstand, der zu unbedeutend für die Kunst und nicht geeignet wäre, von ihr behandelt zu werden, und in jedem klingt denn auch etwas von jenen höheren geistigen Beziehungen an. Sie hängen untrennbar mit dem Wesen der Schönheit zusammen, und die Aufgabe der Kunst besteht gerade darin, die Geistigkeit des Sinnlichen, die Bedeutung des Unbedeutenden, die Verbindung des Kleinsten und Aeusserlichsten mit dem Höchsten zu zeigen. Der Mensch tritt in der Kunst gleichsam als der Vormund seiner unmündigen Mitgeschöpfe auf und setzt ihre verschwiegenen und verdunkelten Ansprüche in's Licht. Aber freilich, wie die natürlichen Dinge und Stoffe mehr oder weniger vollkommen sind, so wird sich auch jene Uridee der Schönheit in der künstlerischen Darstellung nach Verhältniss des Gegenstandes zu grösserer oder minderer Vollständigkeit und Vielseitigkeit entwickeln. Gleiche künstlerische Vollendung vorausgesetzt, wird daher auch das Kunstwerk, das einen höheren Gegenstand behandelt, höher stehen als ein anderes; es giebt also gewissermaassen eine Rangordnung der Kunstwerke, die der der wirklichen Welt zu entsprechen scheint. Allein man darf dabei nicht vergessen, dass diejenige Würde und Wichtigkeit des Dinges in der Wirklichkeit, welche mehr in Gedankenbeziehungen oder in Rücksichten mittelbarer Nützlichkeit besteht, in seine Erscheinung nicht übergeht, und dass daher Gegenstände dieser Art nicht mit gleicher künstlerischer Vollendung, wie geringere, dargestellt werden können, wodurch sich denn jene Stufenleiter anders, wie in der Wirklichkeit, und zwar in jeder der verschiedenen Kunstarten wiederum anders, begränzt und gestaltet. Jedenfalls aber ist auch bei Gegenständen gleicher Bedeutung und Wichtigkeit eine grössere oder mindere Tiefe der künstlerischen Auffassung möglich und so wird diese immer vorzugsweise den Werth der Idee des Kunstwerkes bestimmen. Denn in und durch den Gegenstand des Werkes spricht sich zugleich immer die Seele des Künstlers aus. Sie ist es, welche der äusserlichen Mannigfaltigkeit der Erscheinung die seelenhafte Einheit verleiht und die leisen Züge höherer Kräfte in ihm klar hervorhebt. Von der Feinheit und Tiefe der Empfindung und von der Klarheit des Geistes im Künstler hängt daher auch die Tiefe und Klarheit der Idee des Kunstwerkes ab. In der Regel wird sich nun zwar der höhere Geist auch zu den höheren Gegenständen hingezogen fühlen; indessen giebt es auch Ausnahmen von dieser Regel. Zarte, aber verhältnissmässig schwächere Künstlernaturen, ich möchte sie weibliche nennen, widmen sich häufig nur der Darstellung höherer Gegenstände, während andere tiefere, männliche Charaktere zu geringeren, welche sie mit grösserer Klarheit und Vollendung behandeln.

und denen sie durch die Kraft ihres Geistes gleichsam etwas hinzufügen, sich hinneigen. Mit dieser Tiefe und Klarheit der Auffassung wächst dann zwar nicht die Bedeutung des Gegenstandes an sich, aber indem in derselben ein Reichthum anderer Vorstellungen und Beziehungen anklingt, ist die Idee des Kunstwerkes dadurch wahrhaft eine andere geworden. An dem unscheinbarsten Gegenstande kann uns das Gefühl der milden Einheit und ruhigen Harmonie, mit welcher die Gegensätze sich durchdringen, also eines der tiefsten Gesetze des Weltlebens, in einem Augenblicke mit einer Klarheit und Energie aufgehen, wie es uns Worte niemals gewährt hätten. Die Idee des Kunstwerkes ist daher, um es kurz zusammenzufassen, nichts anderes als die Vorstellung des Gegenstandes im Einklange mit den Anforderungen begeisterten Schönheitsgefühles.

Am Schlusse dieser Betrachtung scheint es geeignet, uns über einige Ausdrücke zu verständigen, die seit längerer Zeit in Umlauf gekommen sind, um die Erweiterung, welche die Bedeutung des Gegenstandes in der Idee des Kunstwerkes erhalten kann, anzudeuten. Noch heute hört man es bisweilen aussprechen, dass ein Kunstwerk, wenn es seine volle Würde behaupten wolle, symbolisch sein müsse. Es ist nicht überflüssig, auf den Ursprung dieses Wortes einzugehen.

Das Wort Symbol, wörtlich das Zusammengebrachte, wurde nämlich von griechischen Grammatikern zuerst benutzt, um damit die Redefiguren zu bezeichnen, in welchen irgend ein Bild mit einem Gedanken verbunden ist. Sie brauchten es ziemlich gleichbedeutend mit dem Worte Allegorie, doch so, dass diesem mehr der Nebenbegriff einer absichtlichen, weithergeholten Verknüpfung beigelegt wurde, während das Symbol mehr eine natürliche, ungesuchte Verwandtschaft des Gedankens und des Bildes voraussetzte. Auch verband man von Alters her mit diesem die Vorstellung von etwas Ernstem und Würdigem, weil schon die Zeichen, welche die Götter den Sterblichen sandten, selbst die räthselhaften Orakelsprüche Symbole genannt worden waren.

Späterhin, während die Allegorie vielfältig geübt und genannt wurde, kam das Wort Symbol in Beziehung auf die Kunst ganz in Vergessenheit. In dem ausführlichen lexikographischen Werke von Sulzer über die Theorie der schönen Künste aus dem vorigen Jahrhundert kommt es gar nicht vor, und erst vor einigen Jahrzehnten führte das Bedürfniss darauf, es wieder hervorzuziehen, und ihm nun eine, und zwar sehr wichtige Bedeutung beizulegen. Die Veranlassung lag in der Ausbildung, welche die Uebung und Theorie der Kunst während der Herrschaft eines materialistischen Geistes im achtzehnten

Jahrhundert erhalten hatte. Die Kunst hatte sich gleichsam in ihre Elemente aufgelöst. In ihrer Ausübung herrschte das Sinnliche, sei es in der Gestalt des Lieblichen und Angenehmen, sei es in der des äusserlich Imponirenden. In der Theorie dagegen hatte man den Begriff des Schönen bis zu einer abstracten Leerheit ausgehöhlt, welche eine praktische Anwendung unmöglich oder unfruchtbar machte. Daher empfand man denn, dass jedem Kunstwerke ein eigenthümlicher, bestimmterer Gedankeninhalt zum Grunde liegen müsse, und der geistreiche Friedrich Schlegel, welcher die Gabe hatte, neuen Ansichten durch ein kühnes Wort Bahn zu brechen, that daher den Ausspruch, dass jedes Kunstwerk eigentlich eine Allegorie sei. Andere fanden indessen diesen Ausdruck zu stark, und hielten es für nöthig, das allgemeine Erforderniss eines inwohnenden Gedankens von der absichtlich allegorischen Verknüpfung eines Begriffs mit einem an sich fremdartigen Bilde zu unterscheiden. So kam man darauf, jenes mit dem Worte des Symbolischen zu bezeichnen.

Auch in einer anderen, verwandten Beziehung kam gleichzeitig dasselbe Wort in ausgedehnte Anwendung. Creuzer, indem er sein berühmtes Werk „Symbolik und Mythologie der alten Völker“ nannte, hatte es sich zunächst zwar zur Aufgabe gemacht, nachzuweisen, dass in den religiösen Mythen jener Völker bestimmte Gedanken verborgen und eingekleidet seien, er beschäftigte sich daher nicht unmittelbar mit der Kunst. Indessen war sie doch seinem Gegenstande nicht ganz fremd, und er unterliess nicht, bei der Entwickelung des Begriffes und der Gattungen des Symbols auch das plastische Symbol, welches sich auf der zarten Mitte zwischen Geist und Natur halte, mithin die eigentliche Kunst aufzuzählen.

In einem verwandten Sinne brauchte auch Solger dasselbe Wort, indem er in der ausführlichen Aesthetik seines Erwin die griechische Kunst symbolisch, die christliche allegorisch nannte, um zu bezeichnen, dass in jener der Gedanke vollständig in die Erscheinung aufgehe, während er in dieser sie gleichsam überschreite und einen Ueberschuss des Geistigen gewähre. Eine geistreiche Bezeichnung, aber doch zuviel sagend, indem die freilich geistigere Kunst der christlichen Völker dennoch keineswegs eigentlich allegorisch genannt werden darf. Dieser Ausdruck fand um so weniger Eingang, als der kräftiger erwachende Sinn für eine lebensvollere Kunst es mit sich brachte, dass man der Allegorie mehr und mehr abgeneigt wurde.

So bildete sich denn eine Ansicht, welche ungefähr auf Folgendes hinauskam. Die natürliche Erscheinung habe, so nahm man an, noch nicht den geistigen Werth, welchen die Kunst fordere; sie erhalte

denselben erst dadurch, dass diese die allgemeine Regel, welche darin liege, anschaulich mache. Das Kunstwerk stelle daher, ausser dem unmittelbaren Gegenstande, mittelbar einen anderen und höheren Gedanken dar, und dieser sei es, welcher dadurch symbolisch vergegenwärtigt werde. Dies unterscheide sich aber von einer durch den willkürlichen Scharfsinn des Erfinders hineingelegten Allegorie, indem jene Idee nicht bloss zufällig und äusserlich mit dem Gegenstande verknüpft und daher erst wieder durch den Scharfsinn des Beschauers herauszudeuten sei, sondern nothwendig und nach der Natur der Dinge darin liege und von selbst einleuchte.

Nach dem, was wir oben über die Idee im Kunstwerke gesagt haben, lässt sich schon ermessen, in wie weit diese Ansicht zutreffend ist. Immerhin war aber der Sprachgebrauch bedenklich, weil er allzuleicht auf die Meinung führen konnte, dass der Künstler sich denn doch dieser Idee bewusst sein müsse, und dass eine ideale, weniger an der natürlichen Erscheinung, als an ihrer höheren Bedeutung hängende Auffassung nöthig sei. Daher brachte denn auch diese Ansicht wieder eine Opposition hervor, welche ausschliesslich die Natur nachgeahmt und dargestellt haben wollte, als deren Vertreter wir einen berühmten Kunsthistoriker nennen wollen, welcher in der Einleitung seines Werkes ausführlich gegen das Ideale zu Felde ziehen zu müssen glaubte. Eine Lehre, welche wenigstens die für Künstler gefahrlosere ist, da ihnen immerhin die Begeisterung und die Idee nur durch die Natur und niemals auf dem Wege des Gedankens zukommen darf. Auch bezog sich jene Ausführung Rumohr's zunächst auf eine Ansicht und einen Sprachgebrauch, welche nicht unter den Theoretikern, sondern unter den Künstlern entstanden war, indem sie die reinigende und erhebende Modifikation, welche der natürliche Gegenstand durch die Kunst erfährt, mit dem Worte Styl bezeichneten, während auch dieses Wort die Gefahr mit sich brachte, zu einer absichtlichen oder doch bewussten Behandlung des Gegenstandes zu verleiten, welche der Wärme und dem Leben wahrer Kunstübung nachtheilig sein musste.

Auch für den Beschauer und die Theorie hat aber jeder solcher Sprachgebrauch, welcher die Idee des Kunstwerkes von dem dargestellten Gegenstande scharf zu sondern scheint, etwas Bedenkliches, indem er im Einzelnen leicht dahin führt, die Idee in einem Worte aussprechen zu wollen, während sie gerade darin ihren Werth und ihre Bedeutung hat, dass sie über die Gränzen des Wortes hinaus greift. Das Ideelle des Kunstwerkes besteht theils darin, dass es einzelne feine Züge des natürlichen Gegenstandes, welche in der Wirklichkeit von der materiellen Bestimmung des Dinges gleichsam beschattet und vertilgt werden, hervorhebt und ausspricht, ihnen eine Sprache

leiht, welche sie sonst nicht besitzen, dann aber auch besonders darin, dass es die mannigfaltigen Beziehungen und Gesetze der Natur, welche der Gedanke und das Wort immer nur getrennt und einzeln auffassen können, zusammenfasst und gleichsam in einen Brennpunkt vereinigt, von welchem aus sie unser Gefühl mit erhöhter Wärme berühren. Könnte man nun auch die Summe dieser mannigfaltigen Beziehungen in einem geistreichen Worte concentriren, so würde dies doch immer schon etwas von der beschränkten Bestimmtheit des Gedankens und des Wortes an sich tragen, und jene zauberische Wirkung des Kunstwerkes, welche durch die zwar unbestimmte, aber auch unendliche Mannigfaltigkeit der darin anklingenden Beziehungen entsteht, wäre verloren gegangen.

Hiezu kommt endlich noch, dass das Wort Symbol stets die Nebenbedeutung eines Gedankens hat, welcher nicht völlig Eins mit dem Dargestellten ist, sondern durch dasselbe, wie durch ein Zeichen, repräsentirt wird. Es giebt in der That einen Zustand der Seele, wo sie, nicht von der Natur, sondern vom Gedanken ausgehend, für denselben ein sinnliches Zeichen sucht, welches dann dem Gedanken wohl ähnlich und entsprechend, aber niemals ihm gleich sein kann. Diese Richtung ist schon eine Regung des Kunstsinnes, aber des noch nicht völlig entwickelten, und bildet eine Vorstufe der wahren Kunst. Es giebt ferner einzelne Gedanken, auf deren Darstellung die Kunst nicht ganz verzichten mag, die aber dennoch nicht völlig in die Erscheinung aufgehen, und daher eine Gattung von minder vollkommenen Kunstwerken hervorbringen. Je weniger der Kunstsinn ausgebildet ist, desto häufiger sind solche Darstellungen, für welche wir keinen bezeichnenderen Ausdruck als den des Symbolischen haben. Je mehr aber die künstlerische Durchbildung des Sinnes vorgeschritten ist, desto weniger liebt man diese Mittelgattung, desto mehr will man entweder ein wirkliches Kunstwerk oder den einfachen, klaren, unbildlichen Ausdruck des Gedankens haben. Man duldet dann lieber eine absichtliche Allegorie, als eine undeutliche und getrübte Mischung des Bildlichen mit dem prosaischen Gedanken. Man gestattet wohl im Einzelnen die Metapher im Feuer der Rede oder eine symbolische Beziehung an Nebensachen, Attributen und dergleichen. Im Grossen und an ganzen Werken ist aber das Symbolische nicht mehr möglich, weil man sich der Verschiedenheit des Bildes und des Gedankens zu sehr bewusst ist, und dies Bewusstsein ohne absichtliche Lüge nicht verläugnen kann.

Um so mehr, da es solche geschichtliche Vorstufen der Kunst giebt und da die Kritik an einzelnen Werken des Ausdrucks in diesem Sinne bedarf, ist es rathsam, das Wort Symbol dafür zu behalten, und ihm einen anderen, Missverständnissen unterworfenen Sinn nicht beizulegen.

Drittes Kapitel.

Die Künste.

Wir betrachteten bisher nur die Kunst in ihrer allgemeinen Bedeutung. Es bleibt uns jetzt, näher zu untersuchen, unter welchen Bedingungen das Kunstwerk selbst entsteht.

Die Erscheinungen der Wirklichkeit können, so sahen wir, zur Schönheit nicht gelangen, weil sie mehr als Erscheinung sind, weil die Fülle der Existenz, die treibende Kraft der Elemente in ihnen lebt, die, eben wie sie die Dinge bildet und erzeugt, sie auch wieder zerstört. Aus diesem Streit der Kräfte flüchtet das Gefühl zur Kunst. Sie darf desshalb jene wirksamen Grundkräfte nicht in ihrer Verwickelung und Trübung auffassen, sie muss sie reinlich sondern und friedlich eine der anderen unterordnen. Die Idee des Kunstwerkes ist ja die Vorstellung des Gegenstandes in der Harmonie seiner Theile und Bedingungen, in seiner Selbstständigkeit und Freiheit von feindlichen Einflüssen, in der Versöhnung der streitenden Elemente, aus denen er hervorgeht. Soll dies gelingen, so muss die Phantasie in der Wärme der Begeisterung auf den Boden des Elementes zurückgehen, auf welchem der Gegenstand gewachsen, ihn von daher neu entstehen und aus der ganzen übrigen Welt nur soviel hinzukommen lassen, als jenem sich unterordnet, als dazu nöthig ist, ihn in voller, offenbarer Kraft zu gestalten. Es giebt daher in jedem Kunstwerk ein vorherrschendes Element, eines dem sich die anderen anfügen, welches dem Ganzen Ton, Farbe und Charakter verleiht. Jedes dieser Elemente, aus welchem Kunstwerke entstehen können, bildet daher ein besonderes Gebiet, eine besondere Kunstgattung.

Die Elemente, von denen hier die Rede sein muss, sind natürlich nicht die der materiellen, wirklichen Welt, nicht jene vier, welche die alte Wissenschaft zu erkennen glaubte, nicht jene zahllosen Grundstoffe, deren die neuere Chemie in der Auflösung der Körper noch immer mehr entdeckt, es sind die Elemente der Dinge nur in Beziehung auf ihre Erscheinung. Dieser Elemente sind nur drei, der Raum, die Zeit und das Leben.

Wir wollen versuchen, uns aus der Erscheinung selbst klar zu machen, dass sie nur auf diese drei Elemente zurückgeführt werden kann.

Stellen wir uns irgend eine wirkliche Erscheinung vor, etwa eine Gegend, und halten wir zunächst darin fest, was wir auch wohl im engeren Sinne Erscheinung nennen, alles, was sich dem Auge darstellt,

was vom Lichte beleuchtet wird. Halten wir dabei alles fern, was nicht diesem Elemente angehört, also zunächst alles Tönende, alle Bewegung, den Gang der Zeit sogar, dann aber auch alles, was auf Bedeutung, Nutzbarkeit, Kraft der Dinge Beziehung hat. Es bleibt dann nur der Raum mit dem Bilde, durch das er ausgefüllt ist, mit den Formen und Farben der Dinge.

Treten wir dann auf's Neue vor die Landschaft und denken jetzt gerade das, was wir vorher beibehielten, daraus fortgenommen, also das Licht erloschen oder unser Auge geschlossen, so dass nur das Ohr uns Rechenschaft giebt. Wir hören nun das Rauschen der Blätter, das Murmeln des Bachs, das Zwitschern der Vögel, den Gang des nahenden Wildes, also einzelne Töne, zunächst unverbunden. Aber dennoch ist, wenn wir warten, etwas da, was sie in Zusammenhang bringt, der leise Hauch der Luft, die diese Töne trägt, und etwas noch Zarteres und Tieferes, das dieser allgemeinen Bewegung zum Grunde liegt, das wir, wenn an nichts anderem, an den Schlägen unseres Herzens wahrnehmen können, das Maass der Zeit.

Schliessen wir endlich auch das Ohr und halten wir nur die Erscheinung des Ganzen, mit seinen Farben und Formen, mit seiner Bewegung und seinen Tönen, mit seiner lebendigen Kraft und Fülle fest, so fühlen wir, wie sich das Leben, die Wirklichkeit der Dinge in uns zu einem einigen und friedlichen Ganzen zusammenzieht.

Hiemit haben wir die Erscheinung erschöpft. Was sonst von Kraft und Wirksamkeit in den Dingen ist, was etwa unseren anderen gröberen Sinnen, Geruch und Gefühl, bemerkbar werden könnte, gehört der Sonderung und dem Streite, der Auflösung der Erscheinung, nicht ihrer Erhaltung und Schönheit an. Nichts als der Raum und die Zeit oder die innere Vorstellung erhalten die Erscheinung in ihrer Einheit.

Indessen gewährt noch keine dieser drei Formen, in welche wir bei dieser ersten rohen Trennung die Erscheinung zerlegten, ein wahrhaft Schönes. Das Bild der vorstellenden Erinnerung ist dunkel und verwirrt, die Erscheinung des Räumlichen erstarrt und leblos, die Aeusserung des Zeitlebens mangelhaft und unzusammenhängend. Die Mängel der wirklichen Erscheinung haften noch an jeder der so gewonnenen Anschauungen.

Nehmen wir einen weiteren Reinigungsprozess im Wege des Gedankens vor, so kommen wir zwar auf einen festen Boden, aber noch unerfreulicherer Art. Denn dann finden wir den Begriff des Raumes, als der unbegränzten, gleichtheiligen Ausdehnung, den der Zeit als der unaufhaltsamen ermüdend und fruchtlos fortschreitenden Be-

wegung, den des Lebens selbst als den rastlosen Wechsel von Ursachen und Wirkungen. Jene beiden als die leeren Formen, diese als den stoffartigen, zerstückelten Inhalt.

Bis zu dieser Tiefe des einsamen abstracten Begriffes darf die Kunst nicht hinabsteigen. Sie muss den Raum, die Zeit, die Vorstellung des Lebens schon als erfüllte, kräftige Stoffe erfassen, in welche sich die geistige Thätigkeit des Künstlers versenken und aus ihnen die vollen Bilder der Erscheinung hervorlocken kann. Sie muss also den Raum schon in solcher Erfüllung erfassen, dass daran die Entwickelung des Zeitlebens, und die Kraft und Bedeutsamkeit der Dinge, die Zeit so, dass räumliche Sonderung und Begränzung daran sichtbar sei, und ebenso die Vorstellung in begränzter gegliederter Gestalt, Zeit und Raum durchdringend und belebend. Sie reinigt daher jene roheren Bilder der Wirklichkeit so lange, bis jedes der genannten Elemente als ein fester Stoff erscheint, an dem sie ihre Arbeit vollbringt. Es leuchtet schon aus dem Bisherigen ein, welcher Stoff jeder dieser elementarischen Grundlagen entspricht. Der Raum wird zur Körperlichkeit, die Gesetze der Dimensionen, der Höhe, Breite und Tiefe, die Verhältnisse des Lichtes und der Farbe sind hier die Mittel der Darstellung. Die Zeit äussert sich im Klange, der aus den Dingen hervortönt, und in welchem sie ihr innerliches, unsichtbares Wesen, das sich im Lichte und im Raume nicht geltend machen kann, aussprechen. Die Vorstellung endlich tritt nur als Sprache zur Erscheinung, in dieser umfassendsten, geheimnissvollen Aeusserung des menschlichen Wesens, in welcher die Kraft der Dinge und des Gedankens, Natürliches und Geistiges untheilbar verschmolzen erscheinen, in welcher die Individualität des Einzelnen zugleich ihren tiefsten Ausdruck und den Uebergang in eine allgemeinere Form findet, in welcher endlich die verborgensten Züge des Volksgeistes sich vernehmlich gestalten[1]).

Auf der reinen Sonderung der Elemente beruht die Kunst, nur durch diese entgeht sie dem Streit der Kräfte, der in der Wirklichkeit herrscht. Sie kann daher nur dadurch in's Dasein treten, dass sie sich einem dieser Grundstoffe hingiebt, seine Gesetze zu herrschenden macht. Es besteht daher nicht die Kunst im Allgemeinen, sondern sie tritt nur in der Form einer bestimmten Kunstgattung hervor. Kaum brauche ich es auszusprechen, welches diese Kunstgattungen sind. In dem

1) Meisterhaft ausgeführt ist bekanntlich das Wesen der Sprache in ihrer höheren Bedeutung in Wilh. v. Humboldt's Schrift über die Kawi-Sprache auf der Insel Java. Abhandl. d. Berlin. Akad. d. Wiss. 2 Bde. Berlin 1836—38. Vgl. dazu besonders Jacob Grimm, über den Ursprung der Sprache. Abhandl. d. Berlin. Akad. d. Wiss. 1852. 103 ff.

Elemente des Raumes und aus dem Stoffe der Körperlichkeit entwickeln sich die bildenden Künste, die Kunst der Zeit und des Klanges ist die Musik, die Kunst der Vorstellung und der Sprache die Poesie.

Reinhaltung dieser elementarischen Grundstoffe ist die Bedingung der Kunstschönheit, ohne diese fällt sie sogleich wieder den Mängeln der Wirklichkeit anheim. Aber dennoch soll uns jede Kunstgattung in ihrer Weise ein vollendetes Bild gewähren. Ist nun jeder Stoff für ein Moment der Schönheit besonders günstig, so müssen doch auch die anderen Momente ihm angeeignet werden, so jedoch, dass das Einheimische auf dem Boden jeder Kunst das Fremde beherrscht. In der bildenden Kunst ist vorzugsweise das Reich des Friedens und der Ruhe, in der Musik das der Bewegung und der nach Aussen hinstrebenden Innerlichkeit, in der Poesie das der Kraft und Wirksamkeit. Jede aber muss sich auf ihrem Boden die Vorzüge der anderen aneignen. Die Poesie bedarf des wohllautenden Wechsels und der sehnsüchtigen Innerlichkeit der Musik, sie theilt mit der bildenden Kunst die Rücksicht auf Verhältnisse, auf ruhige Gestaltung, sie findet mit einem Worte in jenen beiden Künsten der Form die Regeln des Maasses, sie behandelt und modelt sie nur nach ihrem eigenen Gesetze. Die bildende Kunst lässt an den Gestalten das Streben zeitlicher Bewegung und Entwickelung erkennen, nimmt aus der Musik die Form der Selbstständigkeit des Einzelnen, des Gegensatzes und der Harmonie auf, sie wetteifert mit ihr in der Innigkeit der Empfindung und der Sehnsucht, sie durchdringt sich mit dem Ernste der Bedeutung und des Charakters, wie die Poesie ihn entwickelt und geht zum Pathos des Handelns und Leidens über. Die Musik endlich bleibt nicht bei vereinzelten Klängen stehen, sie setzt eine Mehrheit derselben neben einander und lässt sie harmonisch stimmen, um so räumlichen Verhältnissen nahe zu treten, sie erfüllt sich mit dem Gefühle der mannigfaltigen Charakteristik und zeigt den Wandel der Schicksale, den Wechsel des Frohen und Traurigen, des Reichen und Beschränkten im Spiegel innerlicher Empfindung. So erhält jede der verschiedenen Künste in der Form und im Inhalte die Verbindung und Wechselwirkung mit den anderen. Sie bilden ein in sich geschlossenes Reich und stehen der Wirklichkeit gemeinsam gegenüber.

Ihr Verhältniss zur Wirklichkeit ist indessen verschieden. Scharf sondern sich von ihr die bildende Kunst und die Musik; jene Reinhaltung des Grundelementes, welche die Bedingung des Kunstwerkes ist, wird hier am Strengsten gefordert, jede Verletzung dieser Regel stösst das Werk in die gemeine Wirklichkeit zurück. Anders die Poesie. Jene Fülle gährender Kräfte, der Reichthum wechselnder Erscheinungen, welcher die Wirklichkeit belebt, bleibt ihr ganz; nicht ihrem Inhalte

nach, sondern nur durch die Form, durch äussere und innere, ist sie von ihr geschieden. Durch das Ausscheiden jener sinnlichen Elemente der trennenden Körperlichkeit und der verschlossenen Innerlichkeit, welche sich als Bild und Musik künstlerisch gestalten, hat der Stoff seine Sprödigkeit und Gewaltsamkeit verloren und ordnet sich leicht nach seiner inneren Schönheit. Die feindlichen Elemente zertrümmern die Erscheinung nicht mehr, sondern werden zu harmonischen Gegensätzen, und fügen sich in die Form der Kunst.

Daher spricht denn die Poesie mehr als die anderen Künste das Wesen der Dinge aus; jene Unwirklichkeit, die wir als die schwache Stelle der Schönheit bezeichneten, ist in ihr am wenigsten fühlbar, sie nähert sich am meisten der vollen Wahrheit. Soweit nun jede Kunst das Wesen darzustellen strebt, sagen wir auch von jeder, dass sie Poesie besitze, erklären diese als das gemeinsame Element aller Künste. Insofern aber das Kunstgebiet ein eigenthümliches, von der Wirklichkeit gesondertes ist, haben die anderen Künste den Vorzug, dies eigentlich Technische ist in ihnen vorherrschend. Sie sind Kunst im specielleren Sinne, jene im allgemeineren und geistigeren.

Haben wir so das Gebiet der Künste begründet und umgränzt, so müssen wir nun auch noch zu der Betrachtung ihres besonderen Geistes übergehen. Das Wesen der Schönheit besteht in innigster Harmonie des äusserlich Dargestellten mit seinem geistigen Inhalte. Der Sonderung der Künste müssen daher verschiedene geistige Richtungen entsprechen, Elemente des geistigen Lebens, wie jene obengenannten der erscheinenden Welt.

In der Körperwelt waren die Elemente Stoffe oder Eigenschaften; im Geiste, der nur Thätigkeit ist, können sie auch nur Thätigkeiten sein. Als solche unterscheiden sich nur zwei, die Thätigkeit des Empfangens und die des Selbstgefühls. Vermöge der ersten nimmt der endliche und darum zunächst nur von sich wissende Geist die Bestimmungen allgemeinerer Art in sich auf, und bewahrt dieselben in sich; die Kenntnisse, welche er so in sich vereinigt, bilden zwar in seiner Seele ein Ganzes, wie es die Dinge der Aussenwelt, von denen sie hergenommen sind, nicht bildeten, dies ist also eine Wirkung des Geistes; ausserdem aber verhält er sich leidend, und weiss von seiner Thätigkeit, als der ihm eigenthümlichen Gabe, nichts. Die entgegengesetzte Thätigkeit besteht dagegen darin, dass der Geist alles, was er ist, sei es durch seine ursprüngliche Natur, oder durch weitere Erfahrungen, zusammenfasst, sich seiner selbst, als des Einheitspunktes bewusst wird und alles Aeussere auf sich bezieht. Wir können jene

Thätigkeit das Wissen, diese die Empfindung nennen, müssen uns aber wohl erinnern, dass auch im Wissen eine Empfindung seiner selbst, und auch in der Empfindung ein Wissen äusserer Gegenstände ist, und dass wir daher immer nur ein Vorherrschen des Einen oder Anderen haben. Zwischen diesen beiden äussersten Thätigkeiten ist dann wieder als Drittes das eigenthümliche Wesen des Geistes selbst, die Kraft, jene beiden zu vereinigen, weder das Wissen noch die Empfindung zu ausschliesslicher Herrschaft kommen zu lassen, sondern stets von einem zum anderen über zu gehen, und jedes durch die Bereicherung des anderen auch reicher zu machen, das Wissen zu erweitern, um tiefer zu empfinden, und vermöge dieser tieferen Empfindung zum reicheren Wissen fortzuschreiten.

Wenden wir dies auf die verschiedenen Künste an, so ist es nicht schwierig, einzusehen, welche Geistesrichtung jeder von ihnen am meisten zusagt. Der Kunst des Raumes entspricht der Geist, in welchem das Wissen vorwaltet, in welchem also die einzelnen Kenntnisse mit einer gewissen Sonderung neben einander gestellt sind, und das Selbstbewusstsein sich nur dadurch äussert, dass es diese Getrennten in Verhältniss zu einander bringt und äusserlich zusammenfasst. Der Musik entspricht dagegen die Empfindung, in welcher alles Aeussere nicht mehr an sich selbst gilt, sondern nur soweit es im Inneren nachklingt. Der mittlere Geist endlich, der am meisten die ganze menschliche Seele umfasst, entspricht der Poesie, in welcher das Wesen der Dinge selbst zur Gestalt kommt. Dem wissenschaftlichen Sprachgebrauche folgend, nennen wir den Geist, in welchem das Wissen vorherrscht, den gegenständlichen oder objectiven; den vorzugsweise empfindenden den subjectiven; den dritten, als vermittelnde Kraft wirkenden, endlich den individuellen.

Das Verhältniss dieser Geistesrichtungen zu den verschiedenen Grundstoffen der Künste ist aber nicht ein so ausschliessliches, dass in jeder Kunst nur ein solcher Geist vorkomme. Denn jene drei Gestaltungen des Geistes sind seine nothwendigen Entwickelungsstufen. Anfangs bildet sich im Geiste die Kraft des Aufnehmens und Wissens aus; er lernt mit begierigem Gedächtnisse und kindlicher Bescheidenheit, während er über sich selbst unbekümmert ist. Dann erwacht das Selbstgefühl; bereichert durch jenes Wissen, aber nur um sich selbst bekümmert, bildet er das eigene Ich. Endlich geht er weiter im Bewusstsein und bringt seine Empfindungen mit der allgemeinen Natur in Einklang. Bei den einzelnen Menschen sind diese drei Entwickelungsstufen oft weder scharf gesondert noch vollständig erkennbar, weil der Einzelne nicht die Kraft fortwährenden und regelmässigen Strebens hat,

sondern vielmehr bald, soweit der Zufall ihm Bildung verschafft hat, sich fixirt und schon frühzeitig auf seinen Lorbeeren ruht. In der Kunst dagegen, auf dem Boden scharfer Sonderung und reiner Gestaltung, prägen sie sich entschieden aus.

Daher kommt denn auch in jeder der drei Künste, wie sie sich nach den Stoffen theilen, der Geist in den drei Entwickelungsformen vor, und da dieser Veränderung des Geistes auch eine Veränderung der Form entsprechen muss, so giebt es in jeder jener drei Künste wieder Unterabtheilungen nach den Veränderungen des Geistes.

Am meisten unterscheiden sich diese Unterabtheilungen in der Kunst des Raumes, weil dies Element überhaupt die Eigenschaft des Trennens hat; es werden hier besondere Künste daraus, die Architektur, Sculptur und Malerei.

In der Poesie zeichnen sie sich noch deutlich als Gattungen ab, epische, lyrische, dramatische Poesie, wiewohl schon in verschiedenen Beziehungen in einander laufend.

In der Musik, als der zartesten, unkörperlichsten Kunst, hängt nur der Charakter und Styl der einzelnen Werke von der Geistesstufe ab, auf welcher sie entstehen.

Der geistige Grundton, welcher durch den Stoff jeder einzelnen Kunst bedingt ist, macht sich indessen neben dem Geiste der jedesmaligen Entwickelungsstufe geltend. So bleibt z. B. in den bildenden Künsten stets ein Uebergewicht des objectiven Geistes, so weit es jede Stufe gestattet, und es kann daher die Malerei, obgleich sie die subjectivste der bildenden Künste ist, im Ausdrucke der Empfindung nicht so weit gehen, wie die Poesie und die Musik. Dagegen ist der Poesie, und noch mehr der Musik, selbst auf ihrer ersten Stufe, der Grad von objectiver Ruhe, von reiner Darstellung der allgemeinen Gesetze, dessen die bildende Kunst und besonders die Baukunst fähig ist, versagt. Auf gleicher Stufe der Entwickelung ist also die bildende Kunst immer die objectivste, die Musik die subjectivste.

Das Nähere hievon haben wir nun in Beziehung auf die bildenden Künste, die uns allein beschäftigen werden, zu untersuchen, und wir gehen daher jetzt zu diesen über.

Die Architektur.

Diese Kunst hat den Aesthetikern grosse Schwierigkeiten gemacht, sie ist bis auf unsere Zeit, man kann fast sagen, nirgends richtig aufgefasst worden.

Grösstentheils lag es daran, dass man das Verhältniss des Geistes zur Natur in der Kunst missverstand, und daher in gewissen Künsten

eine vollkommene Nachahmung der Natur annahm, die man in anderen vermisste. Die Sculptur, die Malerei und die Poesie schienen eine Nachahmung wirklicher Gegenstände zu sein. Die Baukunst und die Musik dagegen hatten kein Vorbild in der Natur, und wo man im Einzelnen Nachbildungen von Thieren und Pflanzen in der Architektur, oder Anklänge von Naturtönen in der Musik fand, da konnte man sich nicht verhehlen, dass dies theils untergeordnet, theils unschön sei. So kam man denn auf eine Unterscheidung zwischen den nachahmenden und nicht nachahmenden Künsten, und indem man nun das Gemeinsame suchte, worin bei diesen letzten die Schönheit liege, kam man eben nur auf die Verhältnisse des Maasses, und suchte sich, so gut es angehen wollte, zu erklären, wie ein gewisses Wohlverhältniss der Maasszahlen einen so wohlthätigen Eindruck auf unsere Seele machen könne, worüber man denn auf manche sonderbare Hypothesen gerieth.

Der Grund dieser Irrthümer liegt darin, dass man den allerdings vorhandenen Unterschied zwischen den nachahmenden und nichtnachahmenden Künsten viel zu gross nahm. Denn, da alle Künste Erscheinungen darstellen, mithin alle auf Gesetzen der Natur beruhen, die der Mensch durch Erfahrung weiss, so sind alle in gewissem Sinne naturnachahmend. Dass mehrere Steine, welche zu einem Gebäude auf einander gefügt werden sollen, senkrecht über einander gelegt werden müssen, und was sonst von statischen und mathematischen Gesetzen dabei vorkommt; dass bestimmte Töne mit einander anklingen, zu einander stimmen, und auf einander folgen, sind Erfahrungen, und wenn die Kunst von denselben Anwendung macht, so können wir sagen, sie ahme diese Verhältnisse der Natur nach. Will man aber diese Erfahrungen Gesetze nennen, und einwenden, die Kunst folge hier nicht der Natur, sondern diesen Gesetzen, so ist es auf der anderen Seite eben so sehr ein Gesetz, dass der Körper, in welchem der menschliche Geist erscheint, so gestaltet ist, wie wir ihn kennen, und dass bestimmte Handlungen diese oder jene physischen oder moralischen Folgen haben müssen. Der Unterschied ist daher nur der, dass die Gesetze der Zeit und des unbelebten Raumes, als die einfachsten und äussersten der Natur, dem Verstande leicht begreiflich sind, während sie in der weiter entwickelten Natur nur versteckt vorkommen. Es ist daher bequemer, die Wand vermittelst mechanischer Hülfsmittel, nach dem uns bekannten Gesetze der Schwere aufzurichten, als im einzelnen Falle ein zufällig vorkommendes Vorbild in der Natur aufzusuchen. Das Gesetz aber, weshalb der Mensch diese bestimmte Gestalt habe, ist ein höchst tiefes, schwer zugängliches; warum bei bestimmten Modifikationen des Alters, Geschlechtes u. s. f. bestimmte Modifikationen der Gestalt ein-

treten müssen, ist nicht leicht zu entwickeln. Die Curven in den Formen der menschlichen Gestalt sind noch von keinem Mathematiker berechnet, nur die niedrigsten Thiergattungen sind, wie die Krystalle, von einfacher geometrischer Konstruktion. In der höheren Natur ist überall das Skelet des Gesetzes von freiem Leben überdeckt. Hier ist es daher sehr viel leichter, dass der Künstler sich jedesmal an die Natur anschliesse und sie nachahme, so weit er sie brauchen kann, als dass er auf die Gesetze und Regeln des Körperbaues zurückgehe. Dies um so mehr, als der Geist dieser Künste ein mehr individueller ist, und daher durch ein Verfahren nach allgemeinen Regeln leiden würde. Dessen ungeachtet sind aber ihrer geistigen Aufgabe nach diese Künste ebenso wenig nachahmend wie die Baukunst und die Musik. Sie gestalten sich ebenso wie diese nach eigenen, in der Wirklichkeit nicht geltenden Regeln und sie sondern, jede nach ihrem Gesetze, aus der Fülle der Wirklichkeit manches aus, was der Nachahmung zugänglich wäre. Der Unterschied hat daher mehr eine praktische Bedeutung für die Ausführung als eine theoretische für das Wesen dieser verschiedenen Künste.

Weil man aber dies nicht einsah, und nach einem besonderen Princip für die Architektur suchte, das ebenso handgreiflich sein sollte, wie das der Nachahmung, kam man auf wunderliche Behauptungen, denen freilich wie immer eine Wahrheit, aber eine überschätzte und aus ihrer Stelle gerückte, zum Grunde lag.

Eine dieser Behauptungen ist, dass die Architektur symbolisch sei, in dem Sinne, dass die Verhältnisse, die wir in ihren Werken vor uns sehen, auf tiefe Lehren von den höchsten Dingen hindeuteten, und dass sie, theils unwillkürlich, theils nach überlieferten Geheimlehren, desshalb angewendet und verehrt würden. So sollte der rechte Winkel, die Verbindung der senkrechten Linie mit der waagerechten, ein Bild des Gegensatzes Gottes gegen die Welt, also der Schöpfung, so das Dreieck des Giebels ein Bild der Dreieinigkeit sein. Der Kreis wegen seiner strengen Regelmässigkeit wurde wieder ein Bild der Gottheit, der Würfel, der Körper, dessen Grundfläche ein Quadrat ist, ein Bild höherer Ordnung u. s. f. Auch die Zahlenverhältnisse habe man in ähnlicher Weise heilig gehalten, und sie so zu fernerer Ausbildung dieser symbolischen Künste benutzt[1]).

Es ist nicht schwer, diese Behauptungen zu widerlegen, weil jeder fühlt, dass es gesunden Sinnen nicht einfallen konnte, so schwerver-

1) Stieglitz, Geschichte der Baukunst. Nürnberg 1827; und Beiträge zur Gesch. d. Bauk. Leipzig 1834.

ständliche, tiefliegende Lehren, wie Schöpfung, Dreieinigkeit und dgl. durch so dürftige Zeichen wie rechter Winkel und Dreieck mitzutheilen. Ueberdies waren diese Formen durch die Natur vorgeschrieben, also gar nicht ein Gegenstand freier menschlicher Wahl, was doch bei dem Symbole in jenem Sinne vorausgesetzt ist. Wenn man endlich auch bei feineren, mehr willkürlichen Verhältnissen mit solchen Nebenbeziehungen ein Spiel getrieben hat, so hat dies mit der Kunst und der Schönheit nichts zu schaffen. Die Kunst stellt überall die Sache selbst dar, das Werk spricht selbst, und es ist ihr entgegen, wenn damit noch ein Sinn verbunden werden soll, der nicht darin liegt.

Das Wahre, was dieser Annahme zum Grunde liegt, ist die hohe Bedeutung der mathematischen Formen in der Architektur. Nicht, dass in ihnen schon die Schönheit bestände, vielmehr liegt sie noch in etwas ganz Anderem; aber sie sind eine nothwendige Bedingung, eine Grundlage derselben. Sie sind die Gesetze, nach welchen die Ordnung im Reiche der unorganischen Natur hergestellt wird, Gesetze, welche in der Wirklichkeit nicht frei zur Entwickelung kommen, sondern von dem organischen Leben bedeckt werden. Sie bilden daher das Maass, die ordnende Vorbereitung, auf welche erst die Schönheit folgen kann.

Eine zweite Annahme über das Wesen der Architektur, welche weiter, besonders auch unter den Architekten verbreitet ist, ist die, dass die Schönheit des Bauwerkes in der Zweckmässigkeit der einzelnen Theile bestehe. Wie das ganze Gebäude zu einem gewissen Zwecke errichtet werde, z. B. als Wohnhaus, als Tempel, so müsse auch jedes Glied seinen bestimmten Zweck erfüllen, und dies in seinem Aeusseren aussprechen, also die Säule das Gebälk tragen, das Gebälk die Säulen verbinden und das Dach tragen u. s. f. Diese Wohlordnung des Ganzen, dass kein Theil überflüssig, keiner ohne deutliche Stütze und Zusammenhang mit den übrigen sei, mache die Schönheit des Ganzen aus. Alle Verzierungen seien hienach nur so weit zu rechtfertigen, als sie Nutzen gewähren, oder doch denselben andeuten; Fensterbedachungen also müssten so eingerichtet sein, dass sie das Hineinströmen des Regens verhinderten, die Glieder des Gebälkes und Gesimses so, dass sie eine Erleichterung der tragenden Masse oder eine Sicherung gegen den Ablauf des Wassers vom Dache enthielten. Alles Uebrige, Ueberflüssige dagegen müsse fortbleiben.

Die Erfahrung hat diese Lehre bereits widerlegt; denn Niemand fand an dem trockenen, leeren Style, der eine Folge davon war, Gefallen, obgleich doch kein Architekt so konsequent war, dass er nicht dennoch einige, der Strenge jenes Gedankens nach, überflüssige Verzierungen eingeschwärzt hätte. In der Theorie aber verhält es sich

damit, wie mit den mathematischen Formen; die Zweckmässigkeit ist ein Naturgesetz wie diese, und zwar ein solches, welches in der unorganischen Natur deutlicher hervortritt. In diesem Gebiete, wo das Einzelne keine Selbstständigkeit hat, wo kein freier Wille herrscht, sondern wo jede Parzelle der anderen völlig gleich ist, muss alles strenge zum Ganzen gefügt sein. Auch der organischen Natur, und den anderen bildenden Künsten, sind die mathematischen und statischen Gesetze und das Gesetz der Zweckmässigkeit nicht fremd. Auch dem Baue des menschlichen Körpers liegt die Rücksicht auf den Gebrauch der Glieder und auf die Möglichkeit und Erleichterung des Tragens der körperlichen Last zum Grunde. Wenn hier die Verhältnisse und Formen nach dem Gesetze der Schwere und der Zweckmässigkeit schon durch die Natur ausgebildet sind, während der Architekt sie beim Bau scheinbar aus menschlicher Weisheit schöpft, so ist dieser Unterschied eben doch nur scheinbar, und widerlegt sich durch das, was wir vorher über die Naturnachahmung bemerkten; beides sind Naturgesetze, und es ist gleichviel, in welcher Form, ob durch Anschauung oder durch wörtliche Mittheilung wir uns ihrer bewusst werden. Der Unterschied zwischen der organischen und der unorganischen Natur ist daher nur der, dass alle diese Grundgesetze hier deutlicher hervortreten, dort von Fleisch und Blut, von lebendigerem Leben bedeckt sind. Die Schönheit aber beruht auch in der Architektur nicht auf der Zweckmässigkeit, sie fängt vielmehr erst da an, wo die Kunst sich über dieselbe erhebt.

Nach diesen ablehnenden Bemerkungen können wir die wahre Bedeutung der Baukunst näher entwickeln. Sie ist nichts anderes, als die Darstellung des Schönen in der unorganischen Natur. Sie behandelt den Stoff der bildenden Künste, die körperliche und äussere Masse, nach seinen eigenen Gesetzen, regelt und verbindet diese durch den einigen Geist künstlerischer Thätigkeit und stellt so ein Abbild der höheren Weltordnung dar. Es bedarf dies, bei dieser höchst eigenthümlichen, dem sinnlichen Bewusstsein schwierigsten Kunst, einiger Erläuterungen.

Zunächst vergegenwärtige man sich die Entstehung der Baukunst. Schon oben, als wir die Schönheit im Reiche der wirklichen Erscheinungen suchten, kamen wir unter Anderem darauf, dass jedes Werk menschlicher Hand schon einen Anklang des Schönen geben müsse, indem der natürliche Stoff das Gepräge geistiger Ordnung erhalte. Wir bemerkten indessen, dass die beabsichtigte Zweckmässigkeit und die Zufälligkeit der entstehenden Wohlgestalt der vollen Entwickelung selbstständiger Schönheit entgegentrete. Sobald nun der Zweck der

Arbeit nicht mehr ein sinnlich vereinzelter, dienender Zweck ist, sondern in der Arbeit liegt, und mit dem Streben nach Schönheit verbunden ist, beginnt die Kunst. Damit sie Baukunst werde, bedarf es dann auf dem Gebiete der bildenden Künste nur des Zusatzes, dass sie noch nicht auf die Darstellung der Schönheit der belebten und bewussten Natur gerichtet sei. Die Anforderung der Gestaltung des unorganischen Stoffes ohne bestimmten menschlichen Zweck ist indessen eine harte und schwierige; denn die unorganische Natur ist ohne eigenen inwohnenden Zweck, sie ist die todte, für fremde Benutzung bereit liegende Masse. Es bedarf daher einer bestimmten geistigen Richtung, welche die Einseitigkeit des Zweckes ausschliesst. Die Arbeit der Baukunst muss eine religiöse That sein; erst bei dem Bau des Tempels entsteht die architektonische Kunst. Die religiöse Frömmigkeit muss aber mit einer künstlerischen Pietät verbunden sein, mit dem Gefühl einer der Würde der Gottheit entsprechenden Wohlordnung der Erscheinung und mit der beginnenden Kenntniss von den Anforderungen der Schönheit und der Kunst. Wenn ein noch rohes Volk seinem Gotte zu Ehren einen Steinhaufen aufthürmt, wenn es, wie etwa die alten Kelten, Felsblöcke künstlich über einander erhebt oder zur Einschliessung des Tempelraumes im Kreise aufstellt, so ist hier die religiöse Stimmung noch von keiner künstlerischen begleitet. Erst dann trat diese ein, als die Meister sich bemühten, dem Werke durch die Behandlung der Formen innere organische Einheit, durch die Trennung und Verbindung einzelner Theile den Charakter der Harmonie, Symmetrie und Proportion zu verleihen und es dadurch zu einer Erscheinung zu gestalten, welche des Gottes würdig, das heisst, so weit es innerhalb der Gränzen der unbelebten Natur möglich, seinen Eigenschaften entsprechend sei.

Das nächste Erforderniss dieser Kunst ist sodann, dass die geistige Thätigkeit ihrer Aufgabe treu bleibe, dass sie die Gesetze des unorganischen Körpers zu den ihrigen mache. Daher zunächst die nothwendige Rücksicht auf Schwere und Cohärenz. Das Gesetz der Schwere und der Cohärenz gehört zum Wesen der unorganischen Natur. In der organischen ist es zwar auch, aber durch die inwohnende Lebenskraft aufgehoben. Für diese ist es daher nicht ein wesentlich charakteristischer Zug; in jener aber muss es frei und selbstständig hervortreten. Dahin gehört ferner die Rücksicht auf Zweckmässigkeit. Der unorganische Stoff ist selbstlos, äusserer Gewalt hingegeben, dienend; auch diese Eigenthümlichkeit muss daher in seiner künstlerischen Behandlung ausgebildet werden. Der Künstler muss zwar seine geistige Freiheit dem Stoffe leihen, aber so, dass sie in diesen sich hineinlebt; sie vernichtet

daher den Ausdruck der Zweckmässigkeit nicht, sie adelt ihn nur. Die Zweckmässigkeit muss nicht wie eine fremde Zumuthung, sondern wie freiwillige Leistung an dem Werke hervortreten. Daher ist es denn der Baukunst angemessen, dass ihr Werk sich als Einschliessung eines freien, brauchbaren Raumes darstelle, als der Körper einer inneren Seele. Der Zweck endlich ist seiner Natur nach ein bestimmter individueller, der denn auch dem Werke den Charakter des Individuellen verleiht. Es ist leicht zu finden, wie durch diese Verbindung des inwohnenden Zweckes mit den Erfordernissen der Schwere und Cohärenz sich die künstlerischen Ansprüche auf Einheit des Ganzen, auf Theilung, auf Symmetrie, Proportion und Harmonie der Theile entwickeln.

Es geht hieraus ferner die schwache Seite der Baukunst hervor. Denn da sie den Schein eines individuellen Zweckes erfordert, so ist sie auch von dessen Umfang abhängig; sie berührt daher das Gebiet gemeiner Nützlichkeit und steht nicht so, wie die anderen Künste, in unverkennbarer Freiheit da. Auf der anderen Seite hat sie aber den Vorzug, die reinste und eigenthümlichste aller Künste zu sein. Gerade weil sie die unorganische Natur gestaltet, die in der Wirklichkeit am Wenigsten den Eindruck des Schönen macht, ist sie gezwungen und berufen, die Gesetze der Kunst am bestimmtesten und schärfsten auszuarbeiten. Sie läuft niemals Gefahr, sie mit den Gesetzen der Wirklichkeit zu verwechseln und dadurch in das bloss Angenehme hinabzusinken. Vor der Musik, die übrigens in der scharfen Sonderung von der Natur und in der selbstständigen Entwickelung der Kunstgesetze mit der Architektur verwandt ist, hat diese den Vorzug des strengeren, härteren Stoffes, welcher falsche Motive, Sinnlichkeit und Willkür, nicht an sich kommen lässt, oder doch gleich als solche zu erkennen giebt. Durch diese Strenge und Reinheit der Kunstgesetze wird die Architektur die Grundlage aller Künste, alle müssen sie befolgen und wenn sie, mit der Natur ringend, nach Regeln suchen, auf den architektonischen Boden zurückgehen. Von der sinnlichen Seite der Erscheinung ist die Baukunst am weitesten entfernt, dagegen kann sie wohl, auf einer Vorstufe ihrer Ausbildung zur Schönheit, das Gebiet des Erhabenen streifen. Wenn nämlich das Schönheitsgefühl noch nicht ganz ausgebildet ist, kann es der religiösen Frömmigkeit dadurch zu dienen glauben, dass es durch den Kontrast der Grösse staunende Ehrfurcht zu erwecken sucht. Bei weiterer Entwickelung der Kunst wird aber dieser falsche Anspruch aufgegeben, und sie wird auch in geistiger Beziehung mit ihrem Stoffe und ihrer Aufgabe ganz eins.

Es ist nicht ganz leicht, den Geist, der in der schönen Architektur seinen Ausdruck findet, in Worten zu bezeichnen. Ein Geist in dem

Sinne des Wortes, welcher uns der geläufigste ist, als vollkommen bewusster, persönlicher Geist, darf es nicht sein, weil ein solcher dem Reiche unbewusster Gesetzlichkeit, dem die unorganische Natur angehört, nicht zukommt. Es knüpft sich auch unmittelbar an die Forderung der Persönlichkeit die der Individualisirung nach Geschlecht, Alter u. s. f., welche hier zurückgewiesen werden muss. Es giebt aber in der That auch Geister anderer Art, die allgemeinen Geister der Jahrhunderte und der Völker. In jeder Gesellschaft, und besonders in jedem Volke bildet sich durch den Austausch der Gedanken, durch gemeinsame Auffassung gleicher Verhältnisse und durch gemeinsame Wirksamkeit ein solcher Geist. Die Vorstellungen von der Gottheit, von der Stellung der Menschen zu Gott, der Bürger zum Volke und zu den Herrschenden, die Auffassung der Familie und des Rechtes u. s. f. werden zu einem bestimmten Ganzen, zu einer Grundanschauung, von welcher der Einzelne erfüllt ist und die unbemerkt seinen Gefühlen und Gedanken Form und Maass giebt. Auch in den individuellen Beziehungen des Lebens ist diese Grundanschauung wirksam, aber sie kommt in diesen reicheren und verwickelteren Verhältnissen weniger zum Vorschein, als da, wo der Einzelne dem grossen Ganzen sich willenlos und demüthig unterordnet, in der Religion, im Staate und im Rechte. Hier ist ein Verhältniss der Unselbstständigkeit der Theile, des Anfügens und Dienens, welches der unorganischen Natur und ihrer Bestimmung entspricht; dies ist daher auch die geistige Grundanschauung, welche in der Architektur sich dem Stoffe mittheilt und ihn näher gliedert und ordnet. Wir sehen leicht, wie die Reinheit und Strenge, welche auf dem Gebiete des öffentlichen Lebens herrscht oder herrschen soll, wiederum den Anforderungen dieser Kunst und ihres Stoffes entspricht. Daher wird denn auch in ihr der Schein des Beliebigen und Willkürlichen am wenigsten gestattet, sie bleibt sich am meisten und am längsten gleich, und hat auch hierin den Charakter strenger Gesetzmässigkeit vor den anderen Künsten voraus.

Wir werden weiter unten darauf zurückkommen, wie dieser Zusammenhang der Architektur mit dem Gemeingeiste der Völker ihr eine besondere historische Wichtigkeit verleiht.

Die Sculptur.

In der strengen Reinheit der Architektur erreicht die Kunst ihre Aufgabe nur theilweise; denn eine höhere Schönheit als jene allgemeine, deren auch die unorganische Natur fähig ist, entwickelt sich in der belebten. Die bildende Kunst muss also dazu übergehen, auch diese

Schönheit im Elemente des Raumes hervorzubringen, und zwar zunächst in der blossen Körperlichkeit, ebenso wie sie der Architektur zum Grunde lag, ohne Rücksicht auf Farbe und Stoff. Die Architektur war für diese zweite Arbeit eine unentbehrliche Vorschule. Denn der Sinn muss schon geübt sein, die Gesetze der körperlichen Schönheit zu handhaben, die geistige Bedeutung der Form, abgesehen von den Bedingungen der Wirklichkeit, aufzufassen, die strengen Anforderungen räumlicher Schönheit, die Einheit des Mannigfaltigen, die Verhältnisse und das Maass zu beobachten, um sie auch in der bedeutungsvollen und veränderlichen Natur festzuhalten. Er muss gewöhnt sein, die Rücksichten der äusseren Natur, Schwere und Zweckmässigkeit, nicht als Hindernisse sondern als die Träger der Schönheit zu betrachten.

Aus der Anwendung jener Schönheitsgesetze auf das Leben folgt es sogleich, dass nur solche Gestalten der Natur dieser Schönheit fähig sind, in welchen sich das Leben vollständig und in sich abgeschlossen zeigt.

Es giebt ein sehr äusserliches und grobes Kennzeichen, welche Formen des Lebens zum künstlerischen Zwecke der Sculptur schön sind. Nur die Gestalten, die sich vom Boden ablösen. Ein Baum, in voller körperlicher Gestalt plastisch dargestellt, würde nicht schön sein, weil wir bei ihm immer das Gefühl haben, dass er nicht selbstständig sein, nicht einmal selbstständig scheinen kann, weil er nothwendig mit dem Boden zusammenhängt, und durch diesen mit dem ganzen Weltkörper. Ihn allein darstellen heisst also etwas Todtes, nicht etwas Lebendes bilden. Nur das Thier ist daher darstellbar für die Sculptur, ja sogar zunächst nur der Mensch, als das einzig geistig Lebendige, und die edleren Thiere, gewissermaassen symbolisch, durch eine gleichnissartige Uebertragung menschlicher Bedeutung auf sie.

Die Aufgabe der Sculptur ist also Darstellung des Menschen, und zwar in ganzer Körperform, und es fragt sich, welche Folge diese Art der Darstellung für die Auffassung der menschlichen Natur hat.

Zuerst fasst die Sculptur den Menschen einzeln auf; dies ist ihre eigentliche Aufgabe. Denn das körperliche Leben des Menschen ist ein in sich abgeschlossenes; die Aufgabe der Darstellung dieses Lebens ist also mit der einen Gestalt erschöpft. Es folgt daraus, dass die Gruppe und das Relief nicht die wesentlichsten und natürlichsten Aufgaben der Sculptur, sondern schon Uebergänge zur Malerei sind.

Diese einzelne Gestalt stellt sie aber ganz dar; denn nur in dem ganzen Körper ist das Leben vollendet, jedes Glied enthält noch einen einzelnen besonderen Ausdruck desselben. Man hat viel darüber geschrieben und gestritten, weshalb die Sculptur der Bekleidung der

Gestalten abhold, weshalb es z. B. weniger günstig sei, eine Gestalt in der Tracht des vorigen Jahrhunderts, oder auch nur in unserer Tracht plastisch darzustellen. Die Antwort ist aber leicht zu geben. Was diese Kunst darstellen will, ist Leben, das ganze Leben des Menschen. Der todte Stoff einer Bekleidung, die nicht den Körper durchblicken lässt, ist daher nicht ihr Gegenstand, er entzieht der Darstellung den Ausdruck, welchen der verhüllte Theil geben würde, und macht sie unvollständig. Eine theilweise Verhüllung kann nun zwar auch in der Sculptur für die Schönheit der Darstellung vortheilhaft sein, indem sie dem geistigen Leben des gebildeten Menschen angemessen ist, eine Tracht aber, die den ganzen Körper bedeckt oder entstellt, und daher für den Ausdruck des Lebens in der Form wenig oder gar keinen Raum lässt, ist unbrauchbar. Es gilt dies für die Sculptur mehr als für die Malerei, weil sie die menschliche Gestalt in einem anderen Sinne auffasst. Das Doppelwesen des Menschen spricht sich nämlich schon in seiner Gestalt aus. Das Gesicht hat einen vollkommen genügenden Ausdruck für sich; das innere Wesen des Menschen, seine Seele liegt auf seinem Gesichte. Sehen wir aber das Gesicht mit dem Körper, so verliert dieses seelenhafte Wesen an seiner ausschliesslichen Bedeutung, und es tritt der Zusammenhang mit der körperlichen Natur viel stärker hervor. Jenes eigentlich Seelenhafte liegt nun vorzugsweise im Auge, es spricht sich zwar auch in den festen Formen des Gesichtes aus, aber mehr in den leicht bewegten Zügen und in den Farben. Die Sculptur, die durch die festen unbewegten Formen wirkt, kann von diesem Ausdrucke nur einen geringen Anklang geben, und sie darf daher, um einen vollständigen Ausdruck des Lebens zu haben, des Körpers nicht entbehren. Gesicht und Körper stehen aber in gewissem Sinne im entgegengesetzten Verhältniss; und daher kann es auch für die Sculptur, wenn sie dem Kopfe einen mehr seelenhaften Ausdruck geben will, vortheilhaft sein, den Körper leicht zu verhüllen, um die sinnliche Kraft des Körperlichen zu schwächen. Indessen sind Darstellungen dieser Art nicht die, in welchen sie ihre Eigenthümlichkeit am entschiedensten ausspricht; dies geschieht vielmehr in denen, wo sie den ganzen Körper entblösst zeigt, und dafür, weil sich damit das eigenthümlich Seelenhafte im Gesichte nicht verträgt, etwas davon ablässt, das Gesicht gleichsam einen Ton tiefer stimmt, damit es zum Körper harmonire.

Der Ausdruck der ganzen Gestalt wird dadurch nicht weniger geistig und edel. Denn jenes eigenthümlich Seelenhafte, das im Gesichte seinen Ausdruck findet, und das uns allerdings im Leben das Wichtigste, in der Gestalt geliebter Menschen das Liebste ist, ist dennoch nicht

ein so unbedingt Reines, sondern vielmehr ein Zweideutiges. Denn in diesem Eigenthümlichen, wie es einerseits die Gabe und das Mittel des höchsten Heiles ist, liegt auch andererseits das Egoistische, die eigenwillige Abweichung von der festen Regel der Natur, die Willkür, die Sünde. Die Satzungen, die Triebe der Natur an sich sind rein, sie sind festes Gesetz; das Natürliche wird erst dann zum Sinnlichen und Unwürdigen, wenn der Mensch sich mit der Schwere seines Willens in dasselbe wirft, und dadurch die ruhige Ordnung der Naturgesetze stört, indem er sich einem hingiebt, das andere vernachlässigt.

Die Sculptur, indem sie daher genöthigt ist, dem Gesichte statt dieses willkürlichen bewegten Ausdruckes etwas von der Ruhe des Körpers zu geben, muss auf der anderen Seite den Körper, um ihn in Harmonie mit dem Gesichte darzustellen, von seiner geistigen Seite auffassen. Sie muss daher die Regel, nach welcher die Natur ihn formte, wodurch sie ihn zu den Zwecken des geistigen Lebens geschickt machte, deutlich heraustreten lassen.

Dies ist die Beziehung, in welcher die Gesetze der leblosen Natur hier wieder vorkommen, dieselben wie in der Architektur, nur in einer mehr complicirten und bestimmteren Anwendung. Die Zahl der geistigen und natürlichen Zwecke, zu welchen die Gestalt des Menschen geschaffen ist, ist gross, und je nachdem der eine oder der andere hervortritt, wird auch die Gestalt ausgebildet. Die Natur hat uns den Reichthum von verschiedenen Kräften, die Empfänglichkeit für leichte Anregung, und die Bildsamkeit gegeben, um uns für eine grosse Verschiedenheit der Verhältnisse auszurüsten. Eine solche Verschiedenheit tritt theils durch unsere Selbstbestimmung, theils schon durch die Regel der Natur selbst ein; der Mensch ist daher nicht bloss Mensch, sondern er gehört einer bestimmten Klasse des Alters, des Geschlechtes, der Anlagen an. Strenge hat die Natur den männlichen und den weiblichen Körper nach ihrer Bestimmung unterschieden. Der Körper des Greises und des Jünglings, dessen der zu geistiger, und dessen der zu körperlicher Arbeit geeignet ist, ferner der Körper der Jungfrau und des mütterlichen Weibes unterscheiden sich nicht weniger auf's bestimmteste. Diese und ähnliche Gattungen stehen daher durch die Regel der Natur fest, und auf der Trennung derselben beruht die Ordnung des menschlichen Geschlechtes. Statt der einen bestimmten Regel der Baukunst hat daher die Plastik für die Zweckmässigkeit und Schönheit der Gestalten mannigfaltige, nach den geistigen und physischen Unterschieden der Menschen abweichende Rücksichten.

Alle jene natürlichen Unterschiede gehören auch der Seele des Menschen an und prägen sich in ihr aus. Aber freilich, sie ist nicht

nothwendig daran gebunden, und die Gränzen der Gattung werden durch die Freiheit des Menschen oft überschritten. Der Jüngling erwirbt sich in geistiger Anstrengung die Weisheit, Erfahrung und Milde des Greises; das Weib eignet sich manches von männlicher Kraft und Selbstständigkeit an. Es ist daher klar, dass, wo dies seelenhafte Wesen des Menschen vorherrscht, die natürlichen Unterschiede von geringerer Bedeutung sind. Es ist aber ebenso klar, dass diese Erhebung des Einzelnen über die Ordnung der Natur sich weniger im ganzen Körper als im vorübergehenden Ausdrucke des Gesichtes zeigen kann. Sie wird, wenn die ganze Gestalt erscheint, stets dem Gesichte eine stärkere Bedeutung geben, als dem übrigen Körper, und daher die Harmonie beider stören. Für die Sculptur ist sie desshalb nachtheilig, und diese ist vielmehr an die Ordnung der Natur gebunden. Der Geist, welcher in ihr lebt, ist daher der Geist einer festen Ordnung, einer ausgeprägten Sitte. Im Verhältniss zur Baukunst, in welcher sich nur die aller allgemeinsten Verhältnisse der religiösen und politisch-sittlichen Grundanschauung aussprechen, ist der Geist der Plastik sehr viel mehr auf das Individuelle gerichtet. Wenn dort nur das Allen gleiche Gesetz zum Vorschein kam, so liegen hier schon die vielfach verschiedenen Anwendungen desselben, die aus der Veredelung der Naturverhältnisse in der Familie entstehen, innerhalb der unmittelbaren Aufgabe. Im Gegensatze gegen die mehr subjectiven Künste, namentlich auch gegen die Malerei, bleibt aber die Sculptur noch im Allgemeinen stehen. Auf die feinsten Modificationen und zumal auf die Sonderbarkeiten und Abweichungen darf sie sich nicht einlassen, ihr Reich ist in den einfachen Verhältnissen, wo Regel und Maass noch vorherrschend sind.

Die Malerei.

In der Sculptur hatte die Kunst aufgehört am Boden zu haften, statt des allgemeinen Lebens fasste sie das individuelle auf; aber sie behielt noch die Form des Aeusserlichsten, die Körperform bei, und wurde durch diese beschränkt und bedingt. In der Malerei leistet sie auf die volle Körperlichkeit Verzicht, und begnügt sich mit dem blossen Scheine des Körpers, um mehr geistige Freiheit des Ausdruckes zu haben. Auch an einem plastischen Werke kann die Farbe, wenn sie nur in leisen Andeutungen vorkommt oder sich doch den Gesetzen des plastischen Styls unterordnet, wohlthätig wirken. Geht sie aber darüber hinaus oder gar bis zu voller Darstellung des Lebens, so verfällt sie leicht dem Unschönen. Denn in ihr ist schon so viel von dem Elemente der Bewegung enthalten, dass sie mit der unbewegten Form leicht in

einen Widerspruch tritt und dieselbe als abgestorben erscheinen lässt[1]. Die Farbe muss daher, um auf ihre Weise zu wirken, auf die wahre Körperlichkeit verzichten, und sich mit dem Scheine derselben begnügen.

Wie der Geist dieser Kunst sich zur Sculptur verhält, ist zum Theil schon oben angedeutet, oder geht doch aus dem Gesagten hervor. Jene Naturgesetze, auf welchen der Bau des Körpers beruht, und in deren verschiedenen Modificationen sich die Ordnung der Geschlechter und Gattungen ausspricht, können nur in der körperlichen Gestalt vollkommen ausgebildet werden; in dem blossen Farbenschein haben sie nur untergeordnete Bedeutung. Die Malerei ist daher für dieses der Sculptur eigenthümliche Gebiet weniger geeignet, und also um so mehr auf das Seelenleben, in welchem jene hinter ihr zurückbleibt, angewiesen.

Dies ist ihr Unterschied in Beziehung auf die einzelne menschliche Gestalt. Eine fernere Verschiedenheit beider Künste aber ist die, dass in der Malerei die menschliche Gestalt nicht, wie in der Sculptur, isolirt erscheint. Auch hier wird uns zwar die menschliche Gestalt als die Ercheinung eines in sich abgeschlossenen natürlichen Lebens anschaulich, allein diese Abgeschlossenheit zeigt sich deutlich als eine nur scheinbare, welche durch andere Kräfte wieder aufgehoben wird. Die Farbe ist nicht, wie die Form, ein Erzeugniss der inneren Lebenskraft allein, sondern sie wird bedingt durch dass äussere Licht und durch unzählige Reflexe der anderen Dinge. Sie kann daher an dem völlig Isolirten nicht gedacht werden, und die farbige Gestalt setzt vielmehr nothwendig Umgebungen, einen Hintergrund voraus. Auch in geistiger Beziehung sind in der Malerei die Gestalten nicht so isolirt, wie in der Sculptur. Wir sahen vorher, dass diese die natürlichen Unterschiede der Menschen nach Geschlecht und Alter in einem allgemeinen Sinne auf's Tiefste ausprägt, aber in die noch feineren Schattirungen der Seele weniger eingeht. Die Malerei giebt jene natürlichen Unterschiede nicht so kräftig, fasst aber dafür das Seelenleben tiefer auf. Dies Seelenleben nun, obgleich es mehr aus dem freien Willen hervorgeht, steht doch in einer näheren Verbindung mit den äusseren Umgebungen, als jene natürliche Verschiedenheit. Diese bildet sich vermöge eigener Kraft, ohne des Anreizes äusserer Umstände zu bedürfen, oder von ihnen wesentlich geändert zu werden. Das eigenthümliche Seelenleben, die Individualität im engeren Sinne, empfängt

[1]) Es kommt hier nur darauf an, die Grundzüge des Verhältnisses der bildenden Künste aufzuzeichnen. Wie weit die Plastik über ihre Grenzen hinausgreifen, vermöge des Strebens jeder einzelnen Kunst auf die Totalität des Wesens auch malerische Motive und namentlich die Farbe benutzen könne und solle, wird besser im geschichtlichen Verlaufe berührt werden.

dagegen vielfältig seine Farbe von den äusseren Umgebungen, von den Menschen, mit denen wir in Berührung kommen, von Glücksgütern, von Geschäften, endlich von Sitten und Gewohnheiten der Zeit, des Ortes, der Familie, in der wir uns bilden. Und ebenso wie es von äusseren Umgebungen ausgeht, prägt es sich auch wieder denselben ein. Auf dem Gesichte lesen wir den Charakter des Menschen, in seinem übrigen Körper ist wenig Spur davon; aber in seinen Umgebungen, in seiner Art sich zu kleiden, in der Einrichtung seines Zimmers, in den Orten, welche er aufsucht, in den Leuten, mit denen er in Verhältnisse tritt, und besonders in der Art, mit welcher dies geschieht, in allen diesen Dingen lernen wir den Menschen besser kennen, als in seinem Körper selbst; dies alles zusammen bildet in einem weiteren Sinne den Körper seiner Seele.

Auch aus diesem Grunde ist es der Malerei natürlich, dass sie den Menschen nicht allein, sondern mit seinen Umgebungen, dass sie also einen Ausschnitt der Welt gebe.

Dies zeigt uns die Verschiedenheit beider von einer anderen Seite, als wir sie vorher betrachteten. Man hat den Menschen den Mikrokosmos, die Welt im Kleinen genannt, weil sein ganzes Wesen in sich zusammenhängend und selbstständig auf so vielen Kräften, und auf der verschiedensten, allerkünstlichsten Uebreinstimmung und Wechselwirkung beruhend ist. Auch desshalb, weil sich in ihm die grosse Welt, der Makrokosmos, gleichsam abspiegelt, weil alle die Kräfte, welche hier im weiten Raume vereinzelte, gröbere, materiellere Wirkungen hervorbringen, sich in ihm zusammenfinden, um das feinste, geistigste Erzeugniss der Natur zu erzeugen. Jene kleine Welt ist der Gegenstand der Sculptur; die Malerei fasst wieder die Welt im Grossen auf, aber in ihrem geistigen Sinne, also nicht bloss mit Beziehung auf das materielle, geistlose Leben der übrigen Natur, sondern in Beziehung auf das geistige Leben der Schöpfung in ihrer Wechselwirkung mit dem Menschen. In dieser dritten der bildenden Künste kommen daher auch andere Naturgesetze zur Sprache, als in den beiden anderen. Die Architektur construirte ihr Werk durch die Gesetze der leblosen unorganischen, die Sculptur beschränkte sich auf die Gesetze der belebten Natur, die Malerei umfasst das G e s a m m t l e b e n, vereint also, was jene getrennt hatten.

Dies Gesammtleben ist nun ein viel geistigeres, als das, welches den beiden anderen Künsten zum Grunde lag; es lässt sich überall nicht in einzelnen, bestimmten, materiellen Stoffen nachweisen, es rinnt nicht in bestimmten Adern und Nervenfäden, sondern es ist durch die feinste Berührung der Dinge mit einander hervorgebracht. Es setzt

dabei die anderen materiellen Regionen voraus; aber weil es an ihrer Schwere nicht haftet, und sich nur über ihnen, und nachdem sie vollendet sind, entwickelt, so haben sie für dies geistigere Leben keine Bedeutung durch sich selbst, sondern nur durch ihren Schein, der Raum, der Körper nicht wirklich, sondern nur durch seine Lichtwirkungen, durch Perspective, Schatten und dergl. Hierdurch unterscheidet sich die Malerei von den beiden anderen bildenden Künsten.

Architektur und Sculptur geben die Form wirklich, die Malerei nur den Schein. Sie hängt aber mit jeder von beiden Künsten wieder auf eigenthümliche Weise zusammen, und im Gegensatze gegen die Sculptur kann man sagen, dass sie sich der Architektur wiederum nähere. Denn in der Sculptur ist der Gegenstand in sich selbst völlig einig, jedes Glied ist untrennbar vom Ganzen, durch ein Naturgesetz damit verbunden. In der Architektur, wie in der Malerei, aber erscheinen die Theile mehr gesondert; die einzelne Säule ist nicht so nothwendig an dieser Stelle wie Arm oder Fuss an der Statue, ebenso aber kann man die einzelne Gestalt im Bilde auch unabhängig von der Stelle, welche sie darin einnimmt, betrachten. Beide geben ein Gesammtleben, während die Sculptur ein Einzelleben giebt. In der Sculptur ruht das Prinzip, welches die Erscheinung zu einem Ganzen macht, das Einheitsprinzip, völlig und ausschliesslich in der Natur des Gegenstandes. In der Malerei, wie in der Architektur, scheint das Einheitsprinzip einigermaassen ausserhalb des Gegenstandes zu liegen; der Gegenstand ist dieser Schönheit wohl fähig, er bringt sie aber nicht aus sich selbst, und aus eigener Wurzel hervor, sondern sie kommt durch eine äussere Kraft, die darin wirkt, in's Leben. Das Einheitsprinzip ist daher in beiden weniger natürlich, als in der Sculptur, und mehr geistig, es ist eine höhere Ordnung der Dinge.

Bei dieser Verwandtschaft sind beide darin verschieden, dass in der Malerei das Einzelne nicht mehr die Gestalt des Leblosen hat, sondern auch schon belebt, mehr oder weniger selbstständig ist. Sie giebt daher ein reicheres Leben als die Architektur; bei dieser war es das Gesammtleben, mit Ausschluss des Einzellebens, hier beruht das Gesammtleben vielmehr auf der Lebensfülle des Einzelnen. Man kann in diesem Sinne sagen, dass die Architektur eine unvollkommene, vorbereitende Andeutung der Malerei, und dass diese die vollkommene Ausführung dessen sei, was in der Architektur nur geahnt worden. Die Sculptur aber erscheint dann als die vermittelnde Kunst, indem sie das Einzelleben in einer ähnlichen Art wie die Architektur das Gesammtleben behandelt, und dadurch die Möglichkeit einer Verbindung beider anschaulich macht.

Die drei Künste schreiten daher in einer natürlichen Ordnung fort, jede folgende fasst ein immer tieferes geistiges Prinzip auf. Die Architektur nur das Leben äusserer Ordnung, wie es auch in der unorganischen Natur erscheint, die Sculptur das Leben des natürlichen Organismus, die Malerei das geistige Gesammtleben der Welt. Diesem steigenden Fortschritte in geistiger Beziehung entspricht ein Abnehmen in materieller. Denn die Architektur hat noch die grobe, schwere, grosse Masse der Wirklichkeit, die Sculptur noch die äussere fühlbare Gestalt, die Malerei nur den Schein. Wenn hienach die Malerei die höchste, geistigste, unmateriellste der drei bildenden Künste ist, so ist damit auch eine Gefahr verbunden. Sie steht nicht mehr völlig in dem Maasse, wie die Sculptur, in der Mitte des Kunstgebietes, sondern auf der Gränze, wo ein Uebergehen in die Wirklichkeit eher zu befürchten ist. In geistiger Beziehung hat sie die weitere und reichere Aufgabe, den Menschen in seiner höheren, subjectiven Freiheit aufzufassen. Mit der Freiheit des Geistes im Körper ist aber auch die Gefahr der Verirrung nahe gelegt. Die Architektur ist die reinste Kunst, weil sie keinen Willen ausspricht. Die Willkür ist von ihr ausgeschlossen, sie erscheint nur als Fehler des Architekten, nicht als Bestandtheil des schönen Werkes. In der Sculptur hängt unläugbar, selbst für den gröberen Sinn, die Schönheit mit Reinheit und Strenge zusammen. Die Malerei dagegen liebt reiche Motive, sie kann die Hässlichkeit als Contrast gebrauchen und in das Sinnliche übergehen. Die Architektur gränzte noch an das Erhabene, die Malerei kann schon zum bloss Angenehmen herabsinken. Praktisch wichtig ist besonders der Gegensatz zwischen der Malerei und Sculptur, da wo beide eine scheinbar gleiche, in Wahrheit aber sehr verschiedene Aufgabe haben, bei der Darstellung des einzelnen Menschen. In der Sculptur, weil sie auf diese Gestalt beschränkt ist, fällt die Schönheit des Werkes mit der natürlichen Vollendung des Körpers zusammen; was diesen gesund, im vollen Gleichmaasse sinnlicher und geistiger Kräfte, nach Geschlecht und Art vollkommen darstellt, begründet auch die Schönheit des plastischen Werkes. Wendet man aber diese Regel unbedingt auf die Malerei an, fordert man auch hier die gleiche Schönheit der einzelnen Gestalt, so wird die eigentliche Kraft der Malerei zerstört. Gelänge es wirklich, die einzelne Gestalt so schön zu malen, wie das Meisterstück der Sculptur, so würde es aus dem Gesammtbilde sich ablösen, seine Einheit mit den Umgebungen würde aufgehoben sein. Es ist aber auch unmöglich, dass die Gestalt im Gemälde diese vollkommene Schönheit habe; dazu gehört die volle Form und der Mangel der Farbe. Denn die Farbe ist durch die äussere Beleuchtung bedingt und giebt uns

daher schon den Eindruck der Abhängigkeit und einer relativen Unvollkommenheit; die Anwendung des sculptorischen Schönheitsprinzips auf die Malerei erscheint daher als Widerspruch gegen die Farbe, wie Herder sehr gut sagt, als eine Lüge von Schönheit [1]). Im Gemälde muss der Einzelne mehr Wahrheit als Schönheit haben; das Charakteristische seines Wesens in der bestimmten Situation ist das Verdienst seiner Gestalt. Für die Schönheit des Bildes ist er nur ein Theil, er muss in Form und Farbe ihr entsprechend sein.

Die Harmonie der Formen in der Malerei begründet ihre Verwandtschaft mit der Architektur, von der schon oben die Rede war. Die Harmonie der Farben dagegen setzt sie in Beziehung zur Musik. Das Licht und die Farbe bilden die unkörperliche, dem Elemente der Zeit verwandte Seite des Raumelementes. Auch hier das Flüchtige, Einseitige, das Anwachsende und Abnehmende, die zarten Verhältnisse. Die Schönheit des Lichtes berührt daher, wie die musikalische, die Region des unbestimmtesten Gefühles in der Seele. Daher ist in der Harmonie der Farben etwas der musikalischen Harmonie Aehnliches, es ist die reichste, zarteste Seite, die Gränze der bildenden Kunst. Allein die Farbe an sich ist noch weichlicher und unbestimmter als der Ton, ihr mangelt das Princip der Zahl, der Einheit, des Abschliessens. Nur durch die Verbindung mit der Form wird sie daher künstlerischer Behandlung fähig. Wir erkennen hierin zwei Pole, zwischen denen sich die Malerei bewegt; den der strengen, plastischen Form und den der weichen, verschmelzenden Farbe. Keinem von beiden darf sie sich zu sehr nähern, und doch stehen beide in einem geistigen Gegensatze, der es schwer macht, sie zu vereinigen. Wir werden daher auch in der Geschichte mehr oder weniger, und in verschiedenen Durchdringungen, das abwechselnde Vorherrschen bald des einen bald des anderen Prinzips finden. Beide sind sich auch geistig entgegengesetzt, denn jenes führt in seiner Consequenz auf eine Annäherung an die plastische Schönheit, an das Ideale, dieses zum Detail und zur Kleinlichkeit des Wirklichen, zu einem Materialismus.

Wir erkennen hieran, wie die Malerei, auf dem Boden der bildenden Kunst, die Reihe beschliesst. Wenn sie in dem Gebrauche des Reichthums vielfältiger Beziehungen, der ihr vergönnt ist, so weit geht, dass sie auch das Kleinliche, Spielende und Unwürdige der Natur aufnimmt, ohne es durch künstlerische Kraft zu adeln, dann sinkt sie in jene trübe Mischung der Elemente, welcher die Kunst entfloh, zurück; sie

1) Herder's Werke zur schönen Literatur und Kunst, Gesammtausgabe v. 1830. XIX. 66.

theilt das Geschick des Wirklichen. Sie steht dadurch in einem umgekehrten Verhältnisse zur Wirklichkeit wie die Baukunst. Diese, an das tägliche Leben sich anlehnend und daraus hervorgehend, riss sich durch Strenge und Reinheit von demselben los, um sich in den klaren Aether der Kunst zu erheben. Jene, vom Scheine ausgehend, senkt sich wieder in die Wirklichkeit zurück, um ein Scheinbild derselben zu werden.

Vor diesem Herabsinken bewahrt sie nichts als das Festhalten an dem Boden, von dem sie ausgegangen ist, an der Lauterkeit des Elementes, dem sie angehört. Nur so lange bleibt sie wahrhaft in der Würde der Kunst, als die Erfordernisse räumlicher Schönheit, wie sie in der Baukunst festgestellt, in der Sculptur auf das individuelle Leben angewendet wurden, auch in ihr beobachtet werden. Sie soll und darf dadurch nicht abgehalten werden, die ganze Fülle des Lebens zu verarbeiten, aber unter diesem Reichthum des Mannigfaltigen muss die einfache Strenge der Form und der Verhältnisse in ihrer Reinheit erhalten bleiben, wie der feste Bau des Körpers unter dem heiteren Scheine seiner reichen Bekleidungen.

Es ist dies das geheimnisvolle Element der Malerei, das sich leichter dem Gefühle des Kunstverständigen andeuten, als in deutlichen Worten aussprechen lässt, und das in neuerer Zeit die Künstler oft mit dem, freilich nicht selten missverstandenen, Worte Styl bezeichnet haben. Es ist damit weder die Zurückweisung irgend einer Klasse von Gegenständen, als zu klein und gering, noch gar die Anforderung eines Ideals gemeint, sondern nur jenes Festhalten an der ächt künstlerischen Reinheit, die sich den Lockungen der sinnlichen Wirklichkeit nicht hingiebt, und dadurch jeden Gegenstand, auch den leichtesten und anspruchslosesten adelt.

Es bleibt daher auch auf der höchsten Stufe malerischer Entwickelung eine Erinnerung an das architektonische Prinzip, aus dem sie hervorgegangen. Wir sahen nun schon bei der Architektur selbst dass dies Prinzip, damit es sich gestalte, die Individualität eines bestimmten Volkes aussprechen müsse. Es folgt daraus, dass auch in der Malerei noch eine Einwirkung dieses historischen Volkscharakters geltend bleibt, nicht etwa bloss wie eine zufällig hinzutretende Bestimmung, sondern als nothwendige Bedingung und als Lebensprinzip. Wir finden daher auch hier eine Andeutung, dass die Kunst stets eine historisch bestimmte sein muss, und werden zu ihrem vollen Verständniss auf die Geschichte verwiesen.

Dem Gefühle unserer Zeitgenossen mag es fremdartig und sonderbar klingen, wenn die Architectur als der nothwendige Anfang der

bildenden Kunst bezeichnet wird, offenbar die schwerste Kunst, welche dem Leben am fernsten liegt. Uns ist es, kann man entgegnen, am natürlichsten, zuerst von der Malerei angezogen zu werden, durch sie auf die Sculptur einzugehen und endlich uns den dunkeln Reiz, welchen die Baukunst hatte, näher zu erklären; auch das Talent, das malerische und das plastische, nimmt nicht den Umweg durch die Architektur. Allein, ist dawider zu erinnern, uns liegt auch der Erwerb der Jahrhunderte vor; in der Malerei, wenn sie auch anfangs nur als ein Spiegelbild der Wirklichkeit erschien, werden wir allmälig mit den Bedingungen höherer Kunst vertraut, und lernen sie dann auch in ihrer strengeren und reineren Anwendung verstehen. Dem Talent sind jene höheren Gesetze der Schönheit natürlich, es ahnt sie schon in der wirklichen Erscheinung, wenn es auch nicht das Bedürfniss fühlt, sie in Worten auszusprechen. Es bedarf aber doch der Schule, durch welche es jene strengeren architektonischen Elemente der Schönheit, wie sie im Laufe der Jahrhunderte in jeder der drei Künste angewendet sind, sich aneignet und in sich verarbeitet.

Eben wegen dieses für unsere Spätzeit verdeckten und verdunkelten Gegensatzes der Kunst gegen die Wirklichkeit ist dann der Zugang vom Leben zur Kunst ein langer und schwieriger. Desshalb bedarf es der Jahrhunderte, in welchen kindische und rohe Versuche auf die Kunst hindeuten, bevor das Werk der Architektur entstehen und später die Plastik und die Malerei daraus hervorgehen kann.

Ueberhaupt haben wir hier das Gebiet der Kunst und namentlich der bildenden Kunst nur äusserlich, gleichsam geographisch, begränzt und beschrieben. Die höchsten Gipfel ihrer Leistungen zu erreichen, uns an der Kraft des Genius zu erfreuen, war unsere Aufgabe hier nicht, sondern nur die Grundlage zu bezeichnen, von welcher er ausgehen muss und unwillkürlich durch den edlen Instinkt seiner Natur ausgeht. Wir sahen, dass die Kunst keineswegs eine Nachahmung des Wirklichen, sondern eine neue Schöpfung ist. Weil sie dies ist, von Menschen und für Menschen, muss sie in weiser Beschränkung von der Fülle der Wirklichkeit abstrahiren und eines ihrer Elemente in seiner Reinheit und Strenge zum Stoffe machen, in welchem sie arbeitet. In diesem Stoffe aber soll die Fülle des Lebens, das Höchste und Tiefste seinen Ausdruck finden; es wird daher das Ungewöhnlichste und das Schwerste gefordert, die Vereinigung entgegengesetzter Ansprüche. Da leuchtet es denn ein, dass nicht Lehre und Nachahmung, nicht Fleiss und Ausdauer, nicht die Schärfe des Gedankens den Künstler bilden, sondern dass die seltenste Vereinigung der edelsten Kräfte erforderlich ist, um die Ahnung des nie Gesehenen und Unaussprechlichen

zu erzeugen, die Phantasie zu so hohem Fluge zu beflügeln, und die Energie der Durchführung zu verleihen. So seltene Genien gehörten dazu, um der Kunst den Weg zu brechen, und um in jeder künstlerischen Richtung das wahrhaft Hohe und Grosse zu leisten, und nur auf der von ihnen eröffneten Bahn kann dann die grössere Zahl begabter, aber doch minder ausgestatteter Talente fortschreiten. Uns ganz in ihren Geist zu versenken, ist uns bei dem Genuss ihrer Werke vergönnt, die Kunstgeschichte hat nur den Weg dahin zu zeigen.

Viertes Kapitel.

Die geschichtliche Bedeutung der Künste.

Das religiöse Gefühl sagt uns, dass der Weltlauf nicht ohne höhere Leitung und einen Zusammenhang sein könne, der Verstand aber sieht überall nur scheinbaren Zufall. Nach der gewöhnlichen Auffassung stellt die Geschichte daher auch nur einzelne unverbundene Begebenheiten, die Verwirrung von Zufällen, Leidenschaftlichkeiten und äusseren Ursachen dar. Von der Kunstgeschichte gilt dies dann in noch höherem Grade; denn da die Kunst selbst einer solchen verständigen Ansicht nur als ein angenehmer Luxus erscheint, da Wohl und Wehe nicht von ihr abhängen, so ist noch weniger Grund, hier eine höhere Anordnung anzunehmen. Ob die Kunst blühe oder nicht, hängt, einer solchen Ansicht zufolge, von dem unschädlichen Zufalle ab, ob Talente geboren werden, welche sie fördern, und die Kunstgeschichte hat die Aufgabe, von solchen vereinzelten Talenten, von den Schulen, welche durch Nachahmung des gegebenen Beispieles entstanden, zu erzählen, und gewährt den Nutzen, auf die Irrthümer und Missgriffe belehrend aufmerksam zu machen.

Diese Ansicht, zwar im Allgemeinen veraltet, aber in einzelnen Urtheilen noch häufig einwirkend, ist nicht die unsrige. Die Geschichte, wie jede Erscheinung, ist nur für den, welcher ihre innere Einheit nicht kennt, ein verwirrtes und unverständliches Bild. Wem das Auge für ihr geistiges Wesen geöffnet ist, dem kann ihr innerer Zusammenhang nicht entgehen, wenn er auch noch nicht alle ihre feinsten Züge verstehen und mit dem Ganzen in Einklang zu bringen vermag.

Jene sinnliche und vereinzelnde Auffassung der Geschichte hat ihre Wurzel in der Ansicht, welche man von dem Verhältnisse der Einzelnen

zum Ganzen überhaupt hat, in einer Ueberschätzung des einzelnen Menschen, indem man glaubt, dass er sein geistiges Wesen mit allen seinen Anlagen und Fähigkeiten schlechthin durch seine körperliche Geburt erlange, und mithin entweder einer unmittelbaren Gnade oder dem Zufalle der Natur verdanke. Es ist aber vielmehr anzuerkennen, dass der Einzelne, so ausgezeichnet und begabt er auch sein mag, dennoch sein Wissen und Können nicht unmittelbar aus den Händen der allgemeinen Natur, als sein alleiniges Eigenthum empfange, sondern dass beidem eine geistige Erbschaft, eine Ueberlieferung, die Gemeingut der Nation ist, zum Grunde liege. Das Volk löst sich äusserlich in einzelne Menschen auf, aber innerlich und in Beziehung auf die grösseren geistigen Leistungen bildet es nur Ein untrennbares Wesen. Dieser Volksgeist ist freilich unpersönlich, ohne Selbstbewusstsein und Freiheit, aber in sich einig, concentrirt und organisch gegliedert. Vermöge dieses organischen Zusammenhanges ist die Richtung, welche er in einer Beziehung nimmt, nicht gleichgültig für seine anderen Thätigkeiten. Ist seine Kraft zu sehr nach der einen Seite gewendet, so wird sie der anderen entzogen, und es bildet sich eine Einseitigkeit, welche in jeder Leistung durchzufühlen ist. Der Gesammtgeist erlangt hiedurch einen individuellen, in mancher Beziehung beschränkten Charakter, wie der einzelne Mensch. Ueber die Schranken dieses Volksgeistes hinauszustreben, ist fruchtlos; die Grösse des Einzelnen besteht vielmehr darin, dass er den Geist seines Volkes fasse, ihm gemäss handele, das Unentwickelte in ihm zur Ausführung bringe. Das Verdienst der That bleibt zwar dem Einzelnen, ebenso wie sie ein Werk seiner Freiheit ist, und auch die Züge seiner persönlichen Individualität behält; aber ihre Energie und Wirksamkeit ist um so grösser, je mehr sie aus dem Geiste des Ganzen hervorgeht und demselben entspricht.

Auch die Eigenthümlichkeit der einzelnen Völker ist aber nicht bloss ein Produkt des äusseren Bodens oder der Abstammung, sondern sie ist durch die geistige Ueberlieferung anderer Völker bedingt. Die Geschichte der heutigen Zeiten verdankt ihre Gestalt den vorhergegangenen und so fort bis in den dunkeln Ursprung des Menschengeschlechtes zurück; eine ununterbrochene Kette der Ueberlieferung verbindet uns mit der ersten Schöpfung.

Man hat häufig von einer solchen Tradition gesprochen, aber in dem Sinne, als ob nur bestimmte Nachrichten oder Kenntnisse, etwa solche höhere, die der Mensch nicht aus der Natur, sondern nur durch eine Offenbarung erlangen könne, auf diese Weise überliefert worden. Allein auch diese Auffassung ist zu sinnlich, und verkennt den inneren organischen Zusammenhang des Geistes. Wären nur solche Lehren

tradirt, während das Andere, die praktischen Einrichtungen, die Sitten und Gesetze, die Fertigkeiten, welche zur Bequemlichkeit des Lebens dienen, und endlich die Künste, selbstständig sich bildeten, so würde ein Zwiespalt in dem geistigen Wesen der Nation entstehen, welcher nicht von Dauer sein könnte, sondern bald mit dem Untergange oder der Entstellung jener vereinzelten Lehren endigen würde. Jedes Volk überliefert dem anderen nicht bloss Einzelnes, sondern sein ganzes Wesen, oder doch das Eigenthümlichste und Hervorstechendste desselben. Es überliefert sich ihm aber auch nicht bloss durch Lehre oder sonstige freundliche Mittheilung, sondern oft im Kampfe dadurch, dass die Einseitigkeit des Einen die entgegengesetzte Einseitigkeit des Anderen hervorruft und fördert.

Der Bildungsgang des menschlichen Geschlechtes schreitet langsam und stufenweise fort. Während das Wesen der Dinge im Einklange beider Welten, der körperlichen und der geistigen, besteht, ist die menschliche Thätigkeit immer einseitig; wendet sie sich mehr nach dem Geistigen hin, so vernachlässigt sie das innere Wesen des Körperlichen zu entwickeln; huldigt sie dem Materiellen, so wird die geistige Thätigkeit gröber und sinnlicher behandelt. Ist daher ein Volk in einer von beiden Beziehungen fortgeschritten, so entsteht in dem nächsten der Trieb, nach der anderen Seite hin sich zu ergänzen, wodurch dann diese das Uebergewicht erhält. Es ist daher die Aufgabe eines dritten Volkes, beides zusammen zu fassen, die Harmonie, in der Beziehung, welche durch den Gegensatz jener beiden Völker heraus gehoben war, wieder herzustellen und sich an der Totalität des menschlichen Wesens zu erfreuen. Diese Herstellung wird aber wieder beschränkt durch die Richtung der vorhergegangenen Völker; indem der Zwiespalt, welcher sie beschäftigte, aufgehoben ist, wird man sich erst anderer wichtiger, durch sie vernachlässigter Beziehungen bewusst. Für diese bedarf es daher einer neuen Durcharbeitung der Elemente, und andere Völker sind berufen, denselben Prozess gegenseitiger Einseitigkeit und Vermittelung auf einer höheren Stufe zu wiederholen. Das Ziel dieses Entwickelungsganges anzugeben, liegt ausserhalb der Gränzen menschlicher Wissenschaft, aber die Wahrnehmung desselben giebt uns die beruhigende Ueberzeugung, dass unsere Schicksale nicht das Spiel blinder Kräfte sind, sondern dass eine höhere Ordnung mit Nothwendigkeit unsere Zukunft leitet.

Während so die Menschheit als eine werdende, unvollendete erscheint, zeigt sie doch wieder auf jeder Stufe und in jedem Volke sich ganz, in allen ihren wesentlichen Zügen, nur freilich nicht mit gleicher Entwickelung von allen. Der Geist ist überall Totalität, keines seiner

Art. 269 ha (1

<36632290100014

<36632290100014

Bayer. Staatsbibliothek

Geschichte

der bildenden Künste.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Zweite verbesserte und vermehrte Auflage.

Erster Band.

Düsseldorf,

Verlagshandlung von Julius Buddeus.

1866.

Geschichte
der
bildenden Künste bei den Alten.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Zweite verbesserte und vermehrte Auflage.

Erster Band:

Die Völker des Orients.

Unter Mitwirkung des Verfassers bearbeitet
von
Dr. Carl von Lützow.

AD BIBL.
KIENER.

Düsseldorf,
Verlagshandlung von Julius Buddeus.
1866.

Wh. 44/1714

At. 269 ha/1

Der Verfasser reservirt sich das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen.

Bayerische Staatsbibliothek München

313 G

Bayerische Staatsbibliothek München

Vorwort

zum ersten und zweiten Bande.

Mannigfache, theils persönliche, theils sachliche Hindernisse hatten die Bearbeitung meiner Kunstgeschichte verzögert, und während ich noch weit von dem mir gesteckten Ziele und eben erst im Begriffe war, mit dem siebenten Bande die Geschichte des Mittelalters abzuschliessen, zeigte sich schon die Nothwendigkeit einer zweiten Auflage. Mehrere der früheren Bände waren fast, die beiden ersten, die Kunst des orientalischen und klassischen Alterthums enthaltenden, völlig, und zwar schon seit längerer Zeit vergriffen. Ein unveränderter Abdruck dieser, vor mehr als zwanzig Jahren erschienenen Bände war aber unmöglich; gerade für den Abschnitt, den sie behandeln, waren die wichtigsten neuen Entdeckungen gemacht. In derselben Zeit, in der ich jene Bände verfasste, war der Orient zugänglicher geworden, und von kühnen und scharfsichtigen Reisenden mit staunenswerthem Erfolge durchforscht. Ninive, von dem meine Darstellung noch nichts wusste, war aus seinen Trümmerhügeln erstanden, ein ganzes Volk von reger Kunstthätigkeit der Geschichte gewonnen. Aegypten, für welches mir das zwar reich ausgestattete und höchst dankenswerthe, aber doch immer nur die Resultate eines kurzen Feldzuges enthaltende grosse französische Werk hauptsächliche Quelle gewesen, war nun das leicht erreichte Reiseziel zahlreicher Gelehrten geworden, und besonders durch die mit allen Hülfsmitteln ausgerüstete preussische Expedition, vermöge der inzwischen gewaltig geförderten Kenntniss der Hieroglyphen bis in die kleinsten Details mit chronologischer Bestimmtheit erforscht. Auch Babylon und Persien waren auf's Neue durchwandert, und für die Kenntniss der indischen Monumente lagen zahlreiche neue Mittheilungen

und Forschungen vor, welche, wenn gleich nicht zu so bestimmten chronologischen Resultaten führend, dennoch Manches in anderem Lichte erscheinen liessen. Eine Fülle neuer kunsthistorischer Anschauungen war gewonnen, und wo wir sonst uns mit Hypothesen begnügen mussten, waren jetzt mehr oder weniger zuverlässige Thatsachen und Abbildungen gegeben. Auf dem Gebiete der klassischen, griechisch-römischen Kunst war zwar der Unterschied von damals und jetzt nicht so grell; die Gesichtspunkte, die Begrenzungen der Epochen waren im Wesentlichen dieselben geblieben, aber doch waren zahlreiche, namentlich für die ältere griechische Zeit wichtige Kunstwerke in Griechenland und Kleinasien zu Tage gefördert, welche zu näheren Bestimmungen führten, und jedenfalls nicht unerwähnt bleiben durften. Bei dem grossen Interesse für Kunstgeschichte und Archäologie und bei der regen Thätigkeit unserer Tage, hatten diese Entdeckungen umfassende Untersuchungen und Controversen angeregt, und eine den Umfang einer Bibliothek erreichende, noch täglich wachsende Literatur hervorgerufen, von der ich zwar mehr oder weniger Notiz genommen hatte, die aber dennoch, wenn ich nicht aus zweiter Hand schöpfen wollte, eine nochmalige Durchsicht und Vergleichung erforderte, die mich für längere Zeit in Anspruch genommen, und der beabsichtigten Ausarbeitung der letzten Bände meines Werkes entzogen haben würde. Ich wandte mich daher an zwei mir befreundete jüngere Gelehrte, die Herren Carl von Lützow in Wien und Carl Friederichs in Berlin, von denen jener als Docent der Kunstgeschichte auch über den Orient specielle Studien gemacht hatte, dieser als Lehrer und Forscher der klassischen Archäologie wohl bekannt ist, mit der Bitte, mir bei dieser Arbeit durch Uebernahme, jener des ersten, dieser des zweiten Bandes behülflich zu sein. Die Uebereinstimmung unserer Ansichten, die mir bekannt war und ein fruchtbares Zusammenwirken hoffen liess, verschaffte mir auch ihre Zusage, und führte zur näheren Einigung über die Grundsätze der Bearbeitung. Die leitenden Gesichtspunkte und die culturhistorischen Schilderungen sollten, so wurde verabredet, im Wesentlichen und mit einzelnen Ausnahmen unverändert bleiben, die Aenderungen und Zusätze, von denen schon einige von mir vorgearbeitet waren, auf Grund genauer vorhergegangener Besprechung jedes beider Bearbeiter mit mir ausgeführt, und durch Mittheilung des Manuscripts zwischen uns näher erörtert und festgestellt werden. In dieser Art ist denn auch verfahren, obgleich mein durch Krankheit verlängerter Aufenthalt in Italien die Mittheilungen erschwerte, und die Feststellung einzelner Punkte wiederholter Correspondenz bedurfte. Wir sind so glücklich gewesen dabei (mit Ausnahme eines vereinzelten Gegenstandes, Band II. S. 267, bei

dem die abweichende Ansicht des Bearbeiters in der Note bemerkt ist) immer zur Uebereinstimmung zu gelangen, und ich benutze mit Freuden diese Gelegenheit, meinen theuren Mitarbeitern für ihr Entgegenkommen meinen herzlichen Dank auch öffentlich auszusprechen.

Das Werk in seiner jetzigen Gestalt ist daher eine gemeinsame Arbeit; es verdankt die Bereicherung des Stoffes im Vergleich zur ersten Auflage im Wesentlichen dem Fleisse und den Kenntnissen meiner Herren Mitarbeiter, es ist aber überall unter meiner Mitwirkung und Zustimmung entstanden, so dass ich es in diesem Sinne noch immer als das meinige ansehen und dem Publikum übergeben darf. Einzelne Abschnitte, z. B. im ersten Bande die Einleitung in die Geschichte und Kunst der Assyrer, und im Wesentlichen der Abschnitt über den Tempel zu Jerusalem, im zweiten die Abhandlung über die römische Basilika waren schon vorher von mir ausgearbeitet, und sind daher auch von mir zu vertreten.

Zur Bereicherung des assyrischen Abschnittes konnte leider das auf S. 165 des ersten Bandes erwähnte französische Denkmälerwerk nicht mehr benutzt werden, da die ersten Lieferungen desselben erst nach dem Erscheinen der 1. Abtheilung dieses Bandes ausgegeben wurden. Jetzt liegt von dieser auf Kosten der französischen Regierung veranstalteten werthvollen Publikation unter dem Titel: Ninive et l'Assyrie par Victor Place, avec des essais de restauration par M. F. Thomas, Paris, Noblet et Baudry, der 1. Band vollendet vor. Es muss genügen, darauf hier in Kürze hinzuweisen.

Ausser dem Vorzuge grösserer, und dem heutigen Standpunkte der Wissenschaft entsprechender materieller Vollständigkeit hat die zweite auch den vor der ersten voraus, dass sie mit zahlreichen, wie wir hoffen, zur Erklärung genügenden Illustrationen versehen ist. Die grössere Ausbildung des Holzschnittes, die ebenfalls erst nach dem Erscheinen der ersten Bände eingetreten ist, gestattete und bedingte diese nützliche Zierde, für die der Herr Verleger mit anerkennenswerther Bereitwilligkeit mitgewirkt hat.

Berlin im October 1866.

Carl Schnaase.

Inhalt des ersten Bandes.

Erstes Buch. **Allgemeine Einleitung.**

Erstes Kapitel. **Das Schöne und die Kunst.** S. 1.

Geist und Natur. S. 2. Das Angenehme und das Erhabene. 4. Verhältniss der Schönheit zur Wirklichkeit. 5. Die Kunst eine bewusste und doch freie Thätigkeit. 9.

Zweites Kapitel. **Die Idee des Kunstwerkes.** S. 11.

Gedanke und Gefühl. S. 11. Die Religiösität der Kunst. 14. Verhältniss der Kunst zur Moral. 16. Das Symbolische der Kunst. 18. Symbol und Allegorie. 18. Der Styl. 20.

Drittes Kapitel. **Die Künste.** S. 22.

Die Elemente der Erscheinung, Raum, Zeit und Leben. S. 22. Das Gebiet der Künste, die bildenden Künste, die Musik und die Poesie in ihrem Verhältnisse zu einander. 25. Der Geist der Künste, der objective, subjective und individuelle. 27. Architektur. Ihr Verhältniss zu den nachahmenden Künsten. 28. Symbolik der Baukunst. 30. Zweckmässigkeit. 31. Die wahre Bedeutung der Baukunst. 32. Sculptur. Grenzen ihrer Aufgabe 35. Bekleidung 36. Haupt und Körper. 37. Geist der Sculptur. 38. Malerei. Ihr Verhältniss zur Natur und zu den beiden anderen bildenden Künsten. 39. Innerer Zusammenhang und Begrenzung der bildenden Künste. 43.

Viertes Kapitel. **Die geschichtliche Bedeutung der Künste.** S. 47.

Der Volksgeist. S. 48. Die Kunst als Aeusserung desselben. 51. Die Entwickelung der Menschheit in der Kunstgeschichte. 53. Die Folge der Künste bei den einzelnen Völkern. 54.

Zweites Buch. **Die Kunst der alten Inder.**

Erstes Kapitel. **Volk und Land.** S. 59.

Gegensatz gegen China. S. 59. Indiens Natur. 61. Völkermischung. 63. Literatur. 65. Kasten. 67. Moral 71. Religionssystem. 72. Buddha. 75. Pantheismus, die Grundlage der indischen Auffassung. 78. Vorherrschen der Phantasie. 79.

Zweites Kapitel. **Die indische Architektur.** S. 81.

Grottenbauten. S. 81. Elephanta und Salsette. 82. Ellora. 83. Karli 89. Nasik, Mhar, Gunira, Ajunta, Indhjadri, Kondor. 91. Mahamalaipur, Ceylon, Taifo, Malmein. 92. Behar, Orissa, Marra, Dhamnar, Bag. 93. Bamiyan. 94. Entstehungszeit dieser Grottenbauten. 95. Charakter und Details derselben. 98. Siegessäulen des Açoka. 105. Buddhistische Dagops. 107. Bhilsa-Topes. 107. Sanchi. 108. Ceylon. 109. Java. 112. Die eigentlichen Bauwerke. 115. Die Pagoden auf Ramisseram, in Tanjore und Chillambrum. 118. Dschaggernat. 120. Dschaina-Bauten. 121. Tempel der Brahmanen. 124. Die moderne Theorie. 126.

Drittes Kapitel. **Plastik und Malerei der Inder.** S. 127.

Schönheitssinn der Inder. S. 127. Charakteristik der Bildwerke. 130. Geschichtliche Uebersicht. 136. Vergleichung der indischen Plastik mit der griechischen und ägyptischen. 139. Malerei. 140. Decorative Künste. 143. Schlussbetrachtung. 144.

Drittes Buch. **Die Kunst der westasiatischen Völker.**

Erstes Kapitel. **Babylonier und Assyrier.** S. 146.

Geographische Lage des Landes. S. 146. Ueberreste von Babylon. 149. Beschreibungen der Bauwerke. 152. Andere babylonische Trümmerstätten. 154. Material und Styl der Bauten. 157. Vergleichung mit den Hindus. 159. Bildwerke. 160. Lage von Ninive. 161. Ausgrabungen. 163. Nimrud. 163. Khorsabad. 164. Kujundschik. 165. Die übrigen assyrischen Ruinen. 165. Anlage und Styl der Paläste. 165. Tempel und anderweitige Gebäude. 170. Ornamentik. 174. Sculptur. 175 Malerei. 182. Kleinkünste und Kunstgewerbe. 183. Vergleichung der assyrischen Kunst mit der indischen. 183.

Zweites Kapitel. **Perser**. S. 184.

Religionssystem und Moral. S. 185. Bildende Künste. 187. Die medische Königsburg. 188. Pasargadä. 189. Das Grab des Kyros. 189. Persepolis. 191. Architektonischer Styl und Details. 197. Susa 203. Bildwerke 204. Charakteristik des Styls. 210.

Drittes Kapitel. **Phönicier und Juden**. S. 212.

Nachrichten und Ueberbleibsel von den phönicischen Bauten. S. 213. Carthago. 214. Bauten der Juden. 216. Der Tempel. 217. Charakteristik der jüdischen Bauten. 229. Plastik der Phönicier. 230. Bildlosigkeit und eigenthümliche Richtung der hebräischen Phantasie. 232.

Viertes Buch. **Die Kunst der Aegypter.**

Erstes Kapitel. **Natur des Landes und Charakter des Volkes.** S. 241.

Beziehungen der Juden und Griechen zu Aegypten. S. 243. Das Steigen des Nils. 245. Kastenwesen. 248. Sitten. 249. Ansichten über das Leben nach dem Tode. 250. Religion. 251. Hieroglyphen 253. Entstehung des hieroglyphischen Systems. 260. Inhalt der hieroglyphischen Schriften. 264. Literatur. 266. Das Todtenbuch. 267. Poesie und Musik. 268. Geistige Richtung. 269. Geschichtliche Umrisse 271.

Zweites Kapitel. **Geographische Uebersicht der Gebäude ägyptischen Styles.** S. 274.

Meroe. S. 274. Nubien. 275. Ipsambul. 277. Kalabscheh. 280. Philae. 281. Oberägypten. 284. Ombos. 284. Edfu. 284. Esneh. 285. Theben. 285. Luxor. 286. Karnak. 287. Medinet-Habu. 290. Königsgräber. 294. Dendera. 295. Abydos. 296. Antaeopolis. 296. Antinoe. 297. Beni Hassan. 297. Zauiet el Meitin. 298. Memphis. 299. Die Pyramiden. 300. Gizeh. 301. Der Sphinxkoloss. 302. Sakkara. 304. Das Serapeum. 305. Das Thal el Fajum. 305. Das Labyrinth. 306. Das Delta. 307. Die östlichen Grenzlande. 308. Die Oasen. 309.

Drittes Kapitel. **Styl der ägyptischen Architektur.** S. 310.

Aesthetische Würdigung der Pyramiden. S. 310. Entstehung und Alter derselben. 313. Privatgräber. 317. Gewölbe. 319. Anordnung der grösseren Tempel. 321. Pylonen. 323. Säulenhof. 325. Der vielsäulige Raum. 326. Wirkung dieser Anordnung. 328. Details. Die schrägen Aussenwände. 329. Säulen. 330. Kapitäle. 331. Wechsel der Formen und Farben. 338. Kolossalstatuen. 339. Typhonien. 340. Paläste, Burgen und Häuser. 343. Perioden der ägyptischen Architektur. 345. Die Bauten in Nubien nicht älter als die in Aegypten. 345. Die Felsengrotten nicht älter als die freistehenden Gebäude. 346. Das alte Reich. 347. Hyksos und neues Reich. 349. Verfall. 351. Würdigung der ägyptischen Architektur. 352. Die Schönheit derselben eine durchaus nationale. 353. Mangel organischer Einheit und Freiheit. 355.

Viertes Kapitel. **Sculptur und Malerei der Aegypter.** S. 357.

Geschicklichkeit der Steinmetzen. S. 357. Material und Technik. 358. Farben. 360. Behandlung der Reliefs (en creux). 361. Körperbildung. 362. Kräftige Formen. 363. Gesichtszüge. 364. Götterbilder. 365. Ausdruck des Charakters. 366. Historische Reliefs. 367. Thiergestalten. 369. Verhältniss zur Natur. 370. Ursachen der Vergrösserung und Vervielfältigung der Gestalten. 371. Perioden der Plastik. 373. Schlussbetrachtung. Die drei Künste noch nicht völlig gesondert. 377. Vergleichung der Aegypter mit früheren Völkern. 379. Ihre höhere Befähigung zur bildenden Kunst. 381. Gemeinsamer Mangel aller bisher betrachteten Völker. 382.

Verzeichniss der Abbildungen.

Fig.		Seite
1.	Grundriss der Hauptgrotte von Elephanta	83
2.	Grundriss des Kailasa von Ellora	85
3.	Ansicht desselben	86
4.	Grundriss und Durchschnitt des Tschaitja von Karli	90
5.	Façadenfenster in Ajunta	99
6.	Pfeiler in Ellora	102
7.	Siegessäulen des Açoka	105
8.	Ornament eines Säulenhalses	106
9.	Tope auf Ceylon	110
10.	Ansicht der Pagode von Tiruvalur	117
11.	Pfeiler aus dem Tschultri von Madura	119
12.	Ansicht von Vimala Sah's Tempel auf dem Berge Abu	122
13.	Indische Göttin der Schönheit	131
14.	Relief in Ellora	132
15.	Relief in Ajunta	138
16.	Javanischer Kopf	139
17.	Miniaturbild des Çiva	142
18.	Aeussere Wandbekleidung zu Warka	155
19.	Reliefbild eines assyrischen Gebäudes mit Gallerien	166
20.	Portalsculpturen von Khorsabad	167
21.	Portalbekleidung in Kujundschik	168
22.	Baulichkeit auf einem Relief von Khorsabad	169
23.	Säulenkapitäle auf assyrischen Reliefs	169
24.	Piedestal und Säulenbasen von Kujundschik	169
25.	Terrassenbrüstung zu Khorsabad	170
26.	Tempel auf einem Relief von Khorsabad	171
27.	Befestigtes Lager auf einem Relief von Khorsabad	172
28.	Zeltartiger Bau auf einem Relief von Nimrud	173
29.	Assyrische Ornamentmotive	174
30.	Kampfscene auf einem Relief von Kujundschik	175
31.	Familienscene auf einem Relief von Kujundschik	176
32.	Cultushandlung auf einem Relief von Nimrud	177
33.	Fragment eines Kolossalkopfes von Kujundschik	180
34.	Statue Sardanapal's I. aus Nimrud	182
34a.*)	Das Kyrosbild von Pasargadä	190
35.	Grundriss von Persepolis	193
36.	Ansicht der Palastruinen von Persepolis	194
37.	Säulen von Persepolis	198
38.	Von den Königsgräbern bei Persepolis	199
39.	Portal in Persepolis	200

*) Im Text ist bei dieser Illustration aus Versehen die vorige Ziffer wiederholt; es wurde daher hier die Nummer 34a eingeschoben.

Fig.		Seite
40.	Säule von Susa	204
41.	Reliefs an der Terrasse von Persepolis	206
42.	Mittelgruppe des Felsreliefs von Behistan	208
43.	Kampf mit einem Ungeheuer. Relief aus Persepolis	209
44.	Reliefkopf aus Persepolis	210
45.	Vom Unterbau des Tempels zu Jerusalem	221
46.	Götterbild aus Kypros	230
47.	Der Sarkophag des Eschmunazar	231
48.	Grundriss des Memnonium's Ramses' II.	291
49.	Grabporticus von Beni Hassan	297
50.	Lotossäule aus einem Grabe von Beni Hassan	298
51.	Durchschnitt der grossen Pyramide von Gizeh	301
52.	Durchschnitt der grossen Pyramide von Sakkara	304
53.	Durchschnitt und Grundriss eines Grabes von Gizeh	318
54.	Aegyptische Bogenformen	320
55.	Vorderansicht der Pylonen	323
56.	Aegyptische Gesimsform	324
57.	„ Säulenformen	331
58.	„ Kapitäle	332
59.	Hathortempel von Dendera	333
60.	Pfeiler und Gebälk aus einem Grabe von Zauiet el Meitin	334
61.	Künstlerwerkstatt auf einem thebanischen Wandgemälde	358
62.	Reliefkopf des Königs Horus der achtzehnten Dynastie	364
63.	Aegyptische Göttergestalten	365
64.	Wagenzug; Reliefbild aus einem Grabe von El Amarna	367
65.	Priester und Priesterin; ägyptische Porträtstatuen aus dem 4. Jahrtausend v. Chr.	373
66.	Porträtstatue des Königs Chephren im Museum von Cairo	374
67.	Statuette eines ägyptischen Schreibers im Louvre	375

Erstes Buch.

Allgemeine Einleitung.

Erstes Kapitel.

Das Schöne und die Kunst.

Theoretische Erörterungen über Schönheit und Kunst können leicht für überflüssig und vergeblich gehalten werden. Seit vielen Jahren haben sich, besonders in Deutschland, die feinsten und edelsten Geister damit beschäftigt; zahllose Versuche, den Schönheitsbegriff zu fixiren, sind unternommen; jedes der neu aufgekommenen philosophischen Systeme und alle Abzweigungen derselben haben sich daran gewagt; aber man kann wohl sagen, dass sie gerade in diesem Gegenstande am wenigsten Erfolg und Zustimmung erhielten. Dazu kommt, dass in allen anderen Fächern die wissenschaftliche Feststellung wenigstens bei den Sachverständigen Eingang zu finden pflegt; hier aber wenden sich gerade die, welche dafür gehalten werden, entschieden davon ab, und scheinen die Meinung rechtfertigen zu wollen, dass die Aesthetik eine müssige Aufgabe der Philosophen sei, welche wenig Sinn für das Schöne haben, während die wahren Freunde und Kenner des Schönen es bloss im Einzelnen und mit dem Gefühle zu betrachten lieben. Dann aber findet man auch wieder diese Kenner in ihren Gefühlsurtheilen so abweichend von einander, in ihren Gründen, zu denen sie denn doch immer ihre Zuflucht nehmen, oft so widersprechend mit sich selbst, dass das Bedürfniss allgemeiner Betrachtung und der Feststellung von Begriffen und Grundsätzen sich stets aufs Neue geltend macht. So werden wir denn vom Gefühl auf die Betrachtung, von dieser wieder auf jenes hingewiesen und bewegen uns in stetem Kreislaufe hin und her. Bei aller dieser Schwierigkeit des Gegenstandes ist aber der Anspruch, über das Schöne urtheilen zu können, allgemein und man kann selbst sagen unerlässlich, und so müssen auch wir auf's Neue diesen schlüpfrigen

Boden betreten, und es versuchen, zwar nicht eine Aesthetik im philosophischen Sinne aus den tiefsten Quellen der Erkenntniss herzuleiten, wohl aber das Gebiet des Schönen zu überblicken, seine Gränzen und Eintheilungen zu bezeichnen, um bei unseren weiteren Ausführungen Missverständnisse zu vermeiden.

Nichts ist so widersprechend, dass es nicht, und zwar mit mehr oder weniger Recht, von dem Schönen ausgesagt werden könnte. Es ist ganz Erscheinung, unbefangene, naive Erscheinung, und doch wissen wir wieder, dass das Aeussere nur das Unwesentliche, dass alles dabei auf den geistigen Gehalt ankommt. Es ist völlig objectiv, der Künstler soll verschwinden, nur sein Werk sprechen, und doch beruht es wieder ganz auf dem subjektivsten, innersten Gefühle dieses Künstlers. Es ist völlig Eins, ein untrennbares Ganzes und dennoch muss darin die höchste, ja eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit sein. Es ist völlig unabhängig, nur um seiner selbst willen da, und doch ist es unläugbar, dass es mit allen einzelnen Gebieten des Geistes, mit der Religion, der Moral und selbst dem Rechte in vielfacher Beziehung steht, dass diese alle davon berührt werden und mit darüber absprechen dürfen. Ja, wenn wir etwas näher eingeweiht sind, so werden wir gewahr, dass nicht bloss diese Widersprüche vorhanden sind, sondern dass sie sogar recht zum innersten Wesen des Schönen gehören, dass eine einfachere, widerspruchslose Gestaltung recht brauchbar, gut, richtig und sonst manches andere sein könnte, aber nicht schön.

So ist denn gewiss, dass das Schöne etwas Geheimnissvolles, gemeinen Sinnen und gemeinem Verstande unzugänglich sei. Aber zum Troste finden wir denn auch bald, dass es sich mit den höchsten Angelegenheiten des Menschen durchweg so verhält. Auch die Religion und Moral, das Leben der Völker und das der einzelnen Menschen sind von gleich geheimnissvoller Natur. Aber es sind offene Geheimnisse, von denen jeder spricht und selbst das unveräusserliche Recht, ja die Pflicht hat zu sprechen.

Durch diese Betrachtung gelangen wir auf einen festeren Boden. Denn der Ursprung dieses Geheimnissvollen liegt in nichts anderem, als eben in der ganzen Natur des Menschen. Sie selbst ist diese mystische Einheit des Widersprechendsten. Wer bin ich? Dieser leidende Körper oder die frei sich aufschwingende Seele, das lächelnde Kind, der denkende Mann oder der vergessliche Greis? Wie Verschiedenes und doch unläugbar ein unzerstörbar einiges Wesen.

Räumen wir auf unter diesen Widersprüchen des menschlichen Wesens, so kommen wir endlich auf den grossen Gegensatz von Geist und Natur. Der Mensch liebt es bekanntlich, sein eignes Ich nur auf

der geistigen Seite zu suchen und in seiner Betrachtung das Körperliche als ein geliehenes Kleid oder ein vorübergehendes Gefängniss von seinem wahren Selbst zu sondern. Allein näher angesehen will diese Trennung nicht recht vorhalten. Nicht bloss ist der Körper dem geistigen Menschen gar nicht so fremd und entbehrlich, sondern auch das Geistige selbst ist keineswegs sein freies Gebiet. Wenn er in der physischen Welt von vielfältigen Gesetzen beherrscht wird, so besteht das geistige Reich in einer nicht minder festen, zusammenhängenden Ordnung. Auch hier wird er von einer höheren Nothwendigkeit beherrscht, und ihm bleibt hier wie dort nur das Anschauen und Anerkennen von Verhältnissen, die er nicht gebildet. So steht denn das arme Ich des Menschen einsam und nackt zwischen inne, im engsten Raume, so beschränkt, dass jede Bewegung es über die Gränzen desselben hinausführt, und es zwingt, auf die Gesetze der geistigen oder körperlichen Welt Rücksicht zu nehmen. Ueberdies aber bringt jede Thätigkeit den Menschen nicht bloss mit einem dieser beiden grossen Reiche, sondern stets mit beiden zugleich in Berührung, und er leidet nun durch den Widerspruch dieses Doppelzustandes. Als Mitbürger der Geisterwelt glaubt er über den Erscheinungen zu stehen; er macht Schlüsse über die Gründe und Kräfte, aus welchen sie entspringen, bildet sich ein Gedankensystem und eine Regel des Guten und Bösen. Als irdischer, sinnlicher Mensch verletzt er nicht bloss diese Regel beständig, sondern er erfährt auch, dass die stumme Natur in der Fülle ihrer Production, in der Vielseitigkeit ihrer Gestaltungen seiner dürftigen Begriffe spottet, seine Schlüsse widerlegt, seine Plane vereitelt. Da entsteht denn ein Gefühl des Zwiespalts in seinem eigenen Wesen, welches den Menschen unglücklich machen müsste, wenn ihn nicht das Bedürfniss und das Gelingen des augenblicklichen Handelns stets beschäftigte und über die Betrachtung seiner selbst hinaushöbe. Allein bei alle dem bleibt es dennoch wie ein dunkler Hintergrund in seinem Bewusstsein und erzeugt das Bedürfniss, sich die Ueberzeugung der Einheit seines innersten Wesens zu verschaffen. Eine solche Ueberzeugung bloss mit Gründen und religiösem Glauben genügt aber noch nicht, denn sie würde wiederum bloss den geistigen Menschen befriedigen und mithin das Gefühl des Zwiespalts, statt es zu beruhigen, immer wieder erregen. Sie muss vielmehr in einer Weise kommen, welche ebensosehr die sinnliche wie die geistige Natur berührt.

Eine solche beruhigende Empfindung gewährt dem Menschen das Wohlgefallen an der Erscheinung, an der Form der Dinge. Das Thier kennt eine solche Empfindung nicht, es wird nur von dem angezogen, was seinen Bedürfnissen entspricht, und zerstört sogleich

die Gestalt der Dinge, welche es reizen. Ein körperloser Geist würde sich mit der reinen Einsicht begnügen und das Aeussere unbemerkt lassen. Hier haben wir daher eine Aeusserung des Menschen, in welcher seine ganze, sinnlich-geistige Natur beschäftigt ist. Man hat das Schöne wohl negativer Weise dadurch bezeichnet, dass es ausserhalb des Nützlichen liege. Nützlich können wir nicht bloss das nennen, was zur Befriedigung unserer sinnlichen Bedürfnisse führt, sondern auch das, was unsere Erkenntniss mehrt, unsere Einbürgerung in dem geistigen Reiche, und dadurch auch wieder unsere Herrschaft über die äussere Welt befördert. Allein auch dem Gefühl für das Schöne liegt ein Bedürfniss zu Grunde, das Schöne dient also auch zur Befriedigung desselben und man kann es in diesem Sinne auch nützlich nennen. Nur ist dieses Bedürfniss das zarteste von allen, das sich am Wenigsten mit einer äusseren Nothwendigkeit aufdrängt, und nur von den edelsten, feinfühlendsten Menschen empfunden wird. Für die sinnliche Natur ist das Schöne überflüssig, für den Geist unbedeutend, und im gewöhnlichen Sinne des Worts darf man es daher allerdings nicht nützlich nennen.

Auch dieses Wohlgefallen an der Form hat aber verschiedene Gestalten. Zunächst tritt es wirklich in der Form des Ueberflüssigen und Nutzlosen stark heraus, und dies ist die Weise, in welcher es sich bei den Völkern und bei Einzelnen gewöhnlich zuerst zeigt. Eine harmlose Freude an der Wohlgestalt, frei von gröberen, sinnlichen Zwecken, aber auch ohne Empfindung für eine tiefere Bedeutung, ein kindliches Tändeln mit den Dingen, die uns freundlich und gefällig erscheinen, mit einem Worte, der Sinn für das Angenehme entwickelt sich bald. Auch hierin liegt schon die erste Befriedigung jenes Bedürfnisses der höheren menschlichen Natur, aber in oberflächlicher, unbewusster Weise.

Der leichtfertige Luxus des bloss Angenehmen muss aber zu ernsteren Betrachtungen führen, und nachdenkliche, reifere Gemüther werden auch bald ernstere Beziehungen in der Form der Dinge wahrnehmen. Es giebt Erscheinungen, welche sich durch ihre Grösse und Bedeutsamkeit vor anderen auszeichnen, und den Geist, statt ihn bloss auf ihre sinnlichen Eigenschaften aufmerksam zu machen, recht deutlich daran erinnern, dass sie, wie die ganze Natur, Schöpfungen eines grossen Geistes sind. Wir nennen solche Erscheinungen erhaben. Das Erhabene steht in enger Verbindung mit der Religion, aber es befriedigt nicht bloss das innerliche Gefühl des denkenden Menschen, sondern beschäftigt auch seine äussere, sinnliche Natur, indem es sie freilich zur geistigen Betrachtung emporhebt.

In beiden Formen, in dem Gefühl für das Angenehme und für das Erhabene, regt sich daher schon jene eigenste Natur des Menschen, er

steht schon auf neutralem Boden, wo die Gesetze der geistigen wie der körperlichen Welt ihn nicht ausschliesslich beherrschen und der Zwiespalt seiner Natur aufgehoben ist. Allein beide gewähren diese Beruhigung nur vorübergehend und scheinbar. Das Angenehme ist dem sinnlich Reizenden zu nahe verwandt, zu sehr von allem Ernste geistiger Erhebung entfernt, es vermischt sich bald wieder mit gemeinen sinnlichen Begierden. Das Erhabene aber, indem es die Vorstellung von etwas Grösserem, als die äussere Erscheinung ist, hervorruft und namentlich an die Grösse Gottes mahnt, geht dadurch in ein Gebiet über, in welchem auch die grösste und ausgezeichneteste Gestalt keine Bedeutung mehr hat. Es knüpft sich nothwendig daran die Betrachtung über die Grösse und Ewigkeit Gottes und die Kleinheit und Vergänglichkeit seiner Geschöpfe. Auf diesem Standpunkte erscheint dann zuletzt die Erde als ein Jammerthal, von dem wir nicht begreifen, warum ein gütiger Schöpfer uns in dasselbe hineingesetzt habe. Jener Zwiespalt, dem wir durch das Wohlgefallen an der Form vorübergehend entgangen waren, kehrt also mit aller Kraft zurück. Das Erhabene führt uns wieder auf das Geistige, das Angenehme auf das Sinnliche. Beide sind daher wiederum, wie das Geistige und Sinnliche selbst, Gegensätze, welche aber doch schon auf eine mögliche und nothwendige Vereinigung hindeuten, auf eine Form, in welcher Geistiges und Sinnliches in vollkommener Durchdringung und in bleibender Harmonie sind, welche den geistigen Ernst des Erhabenen mit der heiteren, unbefangenen Lieblichkeit des Angenehmen verbindet, und das Bedürfniss des Gemüths, sich über die Einheit und Einigkeit der beiden Reiche, denen es sonst wechselsweise und im Zwiespalt unterworfen ist, zu versichern, befriedigt.

Hierdurch sind wir soweit orientirt, dass wir wenigstens die Stelle gefunden haben, in welcher der Sitz der Schönheit ist. Wir haben sie selbst dadurch erreicht, aber zunächst nur als eine innere Anschauung oder einen Begriff des Menschen, als ein Postulat seiner Natur, welches noch nach einer äusseren Erscheinung sucht, an der es sich befriedigen kann.

Das Schöne.

Das Bedürfniss des Schönen geht also aus dem Inneren des Menschen hervor, die Befriedigung kann nur in der Welt der äusseren Erscheinungen gefunden werden.

Man sollte denken, die ganze Natur und jedes Ding in ihr müsste schön sein. Denn Alles gehört zu der Schöpfung Gottes und die Züge des Schöpfers müssten daher am Einzelnen wie am Ganzen erkennbar sein, so dass sich Geistiges und Sinnliches überall vereint fände.

Allein es zeigt sich gleich, das dem nicht so ist. Gott hat eine Welt der Freiheit geschaffen, in welcher die Gesetze des Daseins sich mannigfaltig durchdringen und widersprechen, eine Welt des Kampfes. In den meisten Dingen der leblosen Natur sehen wir den Stoff nicht beseelt, sondern nur von äusseren Gesetzen gestaltet; die Harmonie des Geistigen und Sinnlichen, die wir suchen, wird uns darin nicht anschaulich. Selbst die ausgezeichneteren Erscheinungen befriedigen nicht. Sehen wir die liebliche Blume, die schwellende Frucht, den durchsichtigen Glanz des Edelsteines, Gegenstände, die uns freundlich und gefällig berühren, so erhalten wir höchstens das Gefühl des Angenehmen, selbst mit einem wehmüthigen Anklang, dass so liebliche, reiche Gebilde sich nur leidend verhalten, ohne empfindenden Geist. Ueberschauen wir aber das Ganze und Grosse, den weit gespannten, tiefblauen Himmel, die lebensvolle, fruchtbare Erde, die Formen der Berge und den Glanz des Wassers, so erweitert sich unser Gemüth, aber es wird fortgezogen bis in das Unendliche und findet keine Ruhe als in dem Gedanken an die Grösse des Schöpfers. Wir stehen daher hier auf dem Boden der Erhabenheit und endigen mit einer geistigen Betrachtung.

Also nur da in der Natur, wo der Erscheinung ein ihr angemessener Geist entspricht, können wir den Eindruck des Schönen, im engeren Sinne des Wortes, erlangen. Dem Geiste Gottes genügt kein einzelnes Bild, ihn können wir nur im Geiste ahnend anschauen. Der Geist, welchem die Erscheinung entsprechen soll, muss daher ein beschränkter, der Geist eben dieser Erscheinung sein. Nur der belebte Körper, in welchem der inwohnende Geist ganz Erscheinung, das Aeussere ganz vom Geiste erfüllt ist, kann auf Schönheit Anspruch machen.

Wie der Geist an Raum und Zeit nicht gebunden ist, sondern derselbe bleibt, während er sich dem Verschiedenartigsten hingiebt, so auch das Leben im Körper. Jeder Theil des Leibes scheint ein besonderer, aber in der That sind sie alle nur ein Ganzes. Dasselbe Leben lebt in allen Theilen; jeder ist für das Ganze wesentlich, und es besteht wiederum aus allen. Eine Wechselwirkung ohne Anfang und Ende findet zwischen beiden statt. Der Körper des Lebenden ist mit dem Geiste desselben, wenigstens für sein Leben in dieser Welt der Erscheinung, entstanden und verwachsen, beide sind in vollster Harmonie mit einander. Vor allen anderen Gestalten giebt der Mensch den Eindruck des Schönen. Denn das Thier entbehrt der geistigen Freiheit und Selbstständigkeit, es unterliegt zu deutlich der Herrschaft fremder, sinnlicher Triebe, um an sich als schön zu gelten. Der Mensch giebt uns dagegen in jeder Beziehung das Gefühl der Schönheit. Sein

Körper, als der durchgebildete Ausdruck seiner Seele, sein Leben in Thaten und Duldungen, als ein innerlich zusammenhängendes Bild seines Geistes, die zarteren Aeusserungen seines Gefühls endlich, der Jubel der Freude und die Klage des Schmerzes, als harmonische Aeusserung des Gemüthes. Ueberall eine ganz durchgeistigte, seelenvolle Erscheinung. Wir bescheiden uns indessen bald, dass nicht alle Menschen diesen wohlthätigen Eindruck machen können, sondern nur die ausgezeichneten, die an Geist und Körper gesund, durch keinen äusseren Unfall geknickt und gelähmt worden sind.

Allein auch an diesen seltenen, heroischen Gestalten finden wir uns bei näherer Betrachtung getäuscht. Wenn wir dem ersten Eindrucke folgen, uns in die Anschauung dieses vermeintlich schönen Gegenstandes vertiefen, werden wir auch hier wieder den ganzen Zwiespalt der irdischen Dinge, dem wir entgehen wollten, gewahr. Gegen die körperliche Schönheit macht sich die Seele als etwas Gesondertes geltend; statt mit ihr in vollem Einklange zu stehen, zeigt sie sich übermächtig. Die schöne Seele nöthigt uns Verehrung, Freundschaft, Liebe, die unwürdige feindliche oder doch zornige Gefühle ab, und wir empfinden einen ganz anderen Eindruck, als jenes unbefangene Wohlgefallen an der Erscheinung. Versuchen wir es, von dieser Rücksicht auf die Seele bei der Anschauung des wirklich Lebenden zu abstrahiren, so wird uns der Körper durch seine Schwäche und Hinfälligkeit grausam enttäuschen, und uns statt der Schönheit vielmehr den schauerlichen Eindruck des Leichenhaften gewähren. Ebenso wenig können wir aber die Seele für sich betrachten; sie würde uns als ein flüchtiger, trügerischer Schatten des Lebenden erscheinen. Am meisten befriedigen uns noch die Thaten des Menschen, der Zusammenhang seines Verhaltens, der Abdruck seines Wesens in der ihn umgebenden Welt. Aber beim näheren Eingehen finden wir uns auch hier getäuscht; nicht bloss Schwächen und Leidenschaften entstellen das schöne Bild, sondern wir sehen überall die Spuren einer äusseren, unharmonischen Nothwendigkeit und Zufälligkeit, wir werden genöthigt, die Momente des Entschlusses und der That zu sondern, und finden uns wieder mitten in jener Welt des Zwiespaltes und des Widerspruchs.

Die Erscheinungen der Wirklichkeit, auch die edelsten und vollkommensten, geben uns also wohl vorübergehend den Eindruck der Schönheit, nähren unseren Sinn für dieselbe und schärfen die Sehnsucht, aber sie befriedigen dieselbe nicht [1]). Es ist nur ein Schein, wenn wir

[1]) Die Natur ist überhaupt nie schön, als insofern die Phantasie sie sich vorstellt. — Der Unterschied ist der, dass die Wirklichkeit zu den Sinnen, die Kunst zu der Phantasie spricht. Wilh. v. Humboldt, Gesammelte Werke. 1843. IV. 23 ff.

sie unter den wirklichen Dingen gefunden zu haben meinen. Sie nehmen wohl gleichsam einen Anlauf dazu, aber ohne ihr Ziel zu erreichen. Sie scheinen nach der Schönheit zu streben, aber die harte Bedingung der Wirklichkeit vereitelt dies Bemühen. Was wir für die Schönheit der Dinge halten, ist nur unser Gefühl für sie, welches das Fehlende ergänzt, das Entstellende übersieht.

Sie ist also in der Reihe der wirklichen Dinge nicht zu finden, und der Mensch muss, wenn er seinem Bedürfnisse genügen will, zu eigener Thätigkeit schreiten; er ist auf die Kunst angewiesen.

Man hat gegen diese Ansicht eingewendet, dass es eine thörichte Anmaassung sei, wenn der Mensch sich über den Schöpfer erheben, Besseres hervorbringen wolle, als dieser geschaffen. Allein das Werk der Kunst, das Schöne, soll nicht Besseres sein, sondern nur etwas Anderes, als das Wirkliche. Wenn es ein Mangel der wirklichen Dinge ist, dass sie nicht schön, so ist es wieder ein Mangel der schönen Dinge, dass sie nicht wirklich sind[1]). Indem das Schöne, obgleich sinnliche Erscheinung, dennoch einfach und selbstständig sein soll, wie die Aeusserungen des Geistes, ist ihm die Thatkraft und Wesenhaftigkeit des Wirklichen versagt. Es greift nicht ein in die grosse Kette der Ursachen und Wirkungen, es umfasst nicht die mannigfaltigen Stoffe und Grundkräfte der Dinge, es steht einsam und eitel, in Vergleich mit den wirklichen Geschöpfen, da. Es giebt eine Schattenseite der Schönheit, die sich in dem reizbaren Gemüthe der Künstler geltend macht, die aber auch oft, wo nicht immer, selbst ihren Werken einen, wenn auch nur leisen, und dem schärferen Auge bemerkbaren, Anflug der Wehmuth verleiht.

Es giebt eine Kraft im menschlichen Geiste, welche Zeugniss davon ablegt, wie sein Gemüth ihn zu dieser unwirklichen Schönheit hinzieht. Es ist die Phantasie, die regsame, bildnerische Kraft des Inneren, die täuschende Zauberin, welche dem Geiste seine eigenen Gebilde wie selbstständige Wesen erscheinen lässt, Zeus' Schoosskind, wie der Dichter sie nennt, sein verzärteltes, liebstes Kind. Bei ihren leisesten, unschuldigsten Regungen fühlen wir schon etwas von der belebenden Kraft der Schönheit, und dies wohlthätige Gefühl ruht auf dem Bewusstsein, dass die Gestalten, die sie uns vorführt, unsere eigenen Geschöpfe, nicht wirkliche Dinge sind. Wenn die Kinder spielend die ernsten Handlungen der Erwachsenen nachahmen, sind sie sich wohl bewusst, dass sie nicht wirklich handeln, dass sie aus der leeren Tasse nicht

[1]) F. v. Raumer, Italien. II. 23, sagt kurz und gut: Der entscheidende Vorzug des Lebendigen ist, dass es lebt, der entscheidende Vorzug des Kunstwerks, dass es nicht altert oder stirbt.

trinken, dass die Puppe nicht Leben habe, dass der Knabe, dem der Faden angebunden, kein Pferd sei; aber gerade dieser vorgestellte, ihnen selbst angehörige Schein des Wirklichen ergötzt sie und giebt dem Spiele den Reiz, welcher noch in späten Jahren in uns nachklingt. Auf demselben Gefühle beruht das Wohlgefallen, das wir an unseren Träumen haben, das zauberische Licht, in welchem die Vergangenheit, die trübe, wie die heitere, sogar die unbedeutende, uns erscheint. Ueberall ist es das Hervorrufen des Scheinbaren oder das Versetzen wirklicher Erscheinungen in die Unwirklichkeit, welche uns erfreut.

Aber die Phantasie führt uns noch nicht zur Schönheit, wenn sie sich selbst überlassen ist. Gleichgültig und seelenlos, in eitler Selbstgefälligkeit und rastloser Unruhe reisst sie uns fort in's Leere und Wesenlose, oder zwingt uns zum Hässlichen und Widerlichen, gaukelt wild und aufregend vor unserem inneren Auge umher, und zwingt uns vor uns selbst zu fliehen, uns schwindelnd an den wirklichen Dingen festzuhalten, um zur Ruhe und Besonnenheit wieder zu gelangen.

Die Kunst.

Wenn also der Mensch das Schöne nicht in der Natur vorfindet, wenn seine Phantasie es ihm nicht schenkt und er dennoch seine Sehnsucht darnach nur durch sich selbst, nur durch die Kunst befriedigen kann, so fragt sich, wie er sich zu dieser anschicke.

Jedes Werk seiner Hand giebt schon einen Anklang des Schönen, indem der natürliche Stoff das Gepräge geistiger Ordnung erhält, und Beides, Geist und Natur, darin bis zu einem gewissen Grade im Einklang erscheinen. Aber diese Ordnung ist, wie der Zweck, zu dem das Ding bestimmt ist, dem Stoffe fremd und daher ist gewöhnlich das Menschenwerk noch weniger in Harmonie als das Geschöpf der Natur. Die Härte des Zweckes zerstört die Schönheit. Allein gewöhnlich ist nicht das ganze Werk durch den Zweck bestimmt; manches bleibt daran zu thun, was unbeschadet der Nützlichkeit in dieser oder in einer anderen Form dargestellt sein kann. Ob die Biegung des Gefässes, ob der Henkel desselben voller und in geschwungenerer Linie oder anders gebildet werde, ist für die Brauchbarkeit desselben nicht wesentlich. Die Hand des Bildners folgt dabei nur der Neigung des Sinnes und allenfalls den Andeutungen des Stoffes. Noch häufiger kommt Aehnliches im moralischen Handeln vor, wo bloss der Geschmack oder die Neigung des Augenblicks die Form der Aeusserung bestimmt. Diese Aeusserungen unbewusster Grazie verdienen aber auch den Namen des Schönen noch nicht. Wenn bei jenen ernsteren Werken

die Absichtlichkeit, steht hier die Zufälligkeit der wahrhaften Schönheit entgegen.

Das wahre, höhere Kunstwerk wird nur mit bewusstem Sinn erschaffen, mit einem Bewusstsein aber, das eben so weit von der harten Absichtlichkeit wie von der leichten Zufälligkeit entfernt ist. Es ist dies eine Forderung, die fast an den Widerspruch gränzt; denn das Bewusstsein bei der Ausführung scheint die Absicht der Vollendung vorauszusetzen. In der That wäre es auch schon eine Absichtlichkeit, welche die Schönheit zerstören würde, wenn der Künstler sich oder Anderen den Begriff der Schönheit, das Ideal in höchster Gestalt, zu versinnlichen strebte; schon dieser, wenn auch reine und erhabene, Zweck hat den selbstischen Beigeschmack der Absichtlichkeit und streift den Blüthenstaub freier Schönheit von dem Erzeugniss ab. Ueberall, in allen Stadien der Entstehung, muss sich also in der Seele des Künstlers mit der Klarheit des Bewusstseins die Unbefangenheit und Unwillkürlichkeit des Natürlichen verbinden. Wie die Sehnsucht nach dem Schönen in der Seele entstanden, durch die Natur aber angeregt und gross gezogen ist, so bildet sich auch die nähere Vorstellung davon im heiteren spielenden Verkehr der Phantasie mit der Erscheinung, und tritt wie aus eigener, innerer Kraft immer deutlicher und bestimmter hervor, bis sie reif ist, sich dem verwandten Stoffe zu vermählen. Die Phantasie also, aber belehrt und gezügelt durch die Wirklichkeit, ist die innere Werkmeisterin der Kunst. Der Gegenstand der Begeisterung ist dem Künstler nicht das Schöne, sondern die Natur und die bestimmten Gestalten der Natur, welche in ihm die Vorstellung des Schönen hervorrufen. Das Bedürfniss, diese Vorstellung zu verkörpern, ist wiederum nicht eine Absicht, sondern es äussert sich nur als Liebe und Freude an den Erscheinungen in ihrer natürlichen Bedeutung. Die Wahl des Stoffes und der Mittel wird zwar von klarem Verstande geleitet, aber nun schon auf das bestimmte Vorbild, den Gegenstand der Begeisterung, der eigentlich das Schöne ist, nicht mehr auf die Erzeugung desselben gerichtet. So ist das Werk ganz das Erzeugniss eines Triebes, aber des geistigsten und reinsten, in welchem das Selbstgefühl der thatkräftigen, männlichen Seele mit der warmen, hingebenden Liebe zur Natur gleich wirksam ist, und welcher um so Höheres hervorbringt, je mehr diese Liebe von aller sinnlichen Begierde, und jene Kraft von aller egoistischen Absichtlichkeit entfernt ist.

Wir sehen leicht, dass diese Thätigkeit der Kunst eine mannigfaltige sein muss. Die Erscheinung ist einzeln und beschränkt; der Geist, der ihr entspricht und ihre Gränzen nicht überschreitet, muss also auch ein beschränkter sein, und alles Beschränkte existirt in mehr-

facher Zahl, nur Gott ist einzig. Indem man den Begriff des Schönen mit dem des Vollkommenen verwechselte, hat man lange die Meinung gehegt, dass nur Ein Schönes zu finden sei, neben welchem alles andere verschwinden müsse. Allein obgleich der Begriff der Schönheit, in seiner negativen Begränzung als Ausschliesendes des Unschönen und in seiner positiven Kraft als die Bedingung des Schönheitstriebes und der Vorstellung des Schönen im Menschen, wirklich nur ein einiger ist, so bringt er es gerade mit sich, dass das Schöne selbst vielfältig sei.

Die höchste Einigung des Geistigen mit der einzelnen Erscheinung setzt die Individualität voraus, den Charakter sowohl höchster und unauflösbarer Durchdringung, als auch der Selbstständigkeit und Eigenthümlichkeit des durch diese Durchdringung entstandenen Ganzen. Die Mannigfaltigkeit der schönen Gestalten ist daher nicht bloss eine, gleichsam zufällig herbeikommende Erscheinung, sondern sie liegt wesentlich in der Natur des Schönen. Nur durch diese Individualität und mithin durch sein ausschliessendes Verhalten gegen andere Erscheinungen wird das Kunstwerk schön.

Diese Mannigfaltigkeit sichert endlich auch die Freiheit des Künstlers gegen eine vernichtende Absichtlichkeit. Denn eben weil das Schöne vielgestaltig ist, kann er sich frei und rücksichtslos mit ganzer Seele hineinversenken, dem freien Spiel seiner Phantasie harmlos zuschauen, der freien Neigung sich hingeben. Er weiss, dass jedem Gedanken eine Form, jeder Form ein geistiger Inhalt erwachsen kann. So entsteht denn in ihm das Werk, ohne dass sich die Besorgniss des Gelingens verderblich in diese heimliche und leicht verletzbare Stätte der Geburt eindrängt. Die Kunst behält dadurch die jugendliche Anmuth unbewusster Leistung und hoffnungsvollen Strebens zugleich mit der Klarheit und dem Ernste männlicher That.

Zweites Kapitel.

Die Idee des Kunstwerkes.

Einer besonderen Betrachtung bedarf der geistige Inhalt des Kunstwerkes. Mit der äusseren Erscheinung steht er zwar, wie wir gesehen, im vollsten Einklange, allein dennoch ist er es, welcher derselben ihre Würde und jene höhere Bedeutung verleiht, welche das Werk in Anspruch nimmt, und der zu ihr sich verhält, wie die Seele zum Körper.

Als eine geistige Aeusserung des Menschen steht auch das Kunstwerk in Verbindung mit der denkenden Function, allein es ist wichtig und im einzelnen Falle nicht ganz leicht, den geistigen Inhalt desselben von dem eigentlichen Gedanken zu unterscheiden. Indem wir denken und unsere Gedanken mehr und mehr zu einem vollständigen und zusammenhängenden Systeme an einander reihen, erhalten wir zwar Aufschluss, nicht bloss über die einseitig geistige Welt, sondern über das gesammte Wesen der Dinge; aber jede einzelne Einsicht, welche wir dadurch erwerben, ist beschränkt, sie enthält weder die ganze Kraft des Gegenstandes noch die ganze Energie der menschlichen Natur, und selbst das tiefste nnd vollständigste Gebäude meines Denkens ist nur mein Gedanke, nur eine Seite meines Wesens und der Natur der Dinge. Wir brauchen nicht die Frage zu erörtern, über welche die neuere Philosophie mit ihrer Vorgängerin gestritten hat, ob dem Gedanken bestimmte Schranken gestellt seien, ob es ein Ding an sich gebe, welches der Denkkraft stets verschlossen bleibe; wir mögen mit jener annehmen, dass dem Gedanken kein Gegenstand unerreichbar sei, dass er Alles umfasse. Dennoch aber, wenn auch dem Inhalte nach unbeschränkt, ist er der Form nach beschränkt. Das Bewusstsein des Einen schliesst das des Andern aus und gerade die Bestimmtheit und Klarheit, welche das Wesen und den Vorzug des Denkens ausmacht, sondert es von der Fülle und Thatkraft der Wirklichkeit. Das Reich des Gedankens wird nur ein scharf getrenntes, ruhendes Spiegelbild der bewegten und wirkenden Natur. Hierin aber unterscheidet sich die geistige Grundlage, die Idee des Kunstwerkes von dem eigentlichen, wenn ich so sagen darf, gedachten Gedanken; sie entbehrt jener Bestimmtheit und ausschliessenden Schärfe, aber, indem sie ganz die Erscheinung und ihre Mannigfaltigkeit in sich trägt, giebt sie dagegen einen Reichthum von Beziehungen in ihrer lebendigen Wechselwirkung und in einen Moment zusammengedrängt.

Sie steht dadurch dem Gefühle näher. Denn in der Empfindung und Vorstellung der einzelnen Dinge nehmen wir diese nicht bloss in ihrer Einzelheit, in sofern sie sich von den anderen Dingen ablösen und unterscheiden, sondern vielmehr in ihrer Beziehung zu denselben wahr. Jedes einzelne Ding der Natur, indem es durch unzählige Eigenschaften und Verhältnisse mit der allgemeinen Kette der Ursachen und Wirkungen in Verbindung steht und ein Glied derselben ist, repräsentirt mittelbarer Weise in sich das All. Im Gefühle wirkt nun diese Unendlichkeit auf mich ein, und ich fasse mit der ganzen Wärme des Wesens Alles in der Gestalt des einen Dinges in meinem Geiste zusammen. Aber in der Menge der einwirkenden Richtungen und, wenn ich so sagen darf,

Strahlen des allgemeinen Lichtes wird keiner völlig klar, sie verwirren und trüben sich untereinander, und ebenso wirkt meine Individualität, wie sie sich ungetheilt dem Gegenstande hingiebt, auf das Bild desselben ein, und macht durch ihre Unvollkommenheit, durch die Unfreiheit und Zufälligkeit ihrer Ausbildung die Auffassung unklar und unzuverlässig. In einzelnen, besonders reinen und hochbegabten Geistern mag dieser Mangel einigermassen schwinden, die That des Gedankens von der Wärme des Gefühls durchdrungen und getragen werden; aber der Schatz dieser tiefen Anschauung wird nur ein subjectives Eigenthum dieser seltenen Menschen bleiben, und ihre Aeusserungen, wie anregend und bereichernd sie auch für andere sein mögen, werden immer den Charakter entweder der Einseitigkeit und Farblosigkeit des Gedankens oder der Verworrenheit des Gefühls an sich tragen.

Wir sehen, jener Zwiespalt des Geistigen und Natürlichen übt auch in dem innersten Heiligthume des menschlichen Gemüths seine Macht aus, und schon hier ist die Kunst das Vermittelnde und Einigende. Die Idee des Kunstwerkes theilt und verbindet die Eigenthümlichkeiten des Gedankens und Gefühls. Indem sie zwar die Erscheinung zu ihrem Gegenstande hat, aber nicht die wirkliche, nicht die Fülle der wirksamen Kräfte, nicht die zahllos sich durchkreuzenden Elemente, sondern nur die Erscheinung in e i n e r ihrer elementaren Beziehungen, steht sie auf dem Boden des Gefühls, klärt und reinigt aber dasselbe zu einer harmonischen und deutlichen Anschauung. Indem sie nicht die Bestimmtheit der Einsicht, nicht die Bereicherung der Erkenntniss zur Aufgabe und Absicht hat, ist sie frei von jener ausschliessenden und beschränkenden Schärfe des Gedankens. Sie unterscheidet sich von beiden, vom Gefühle und vom Gedanken, dadurch, dass sie das Subjective und, wenn man es so nennen darf, Egoistische in beiden vermindert, welches im Gefühle in der Festhaltung der Zufälligkeit meiner Person, im Gedanken in der bewussten und absichtlichen Aussonderung einer Seite oder Beziehung der Dinge nach meinem jedesmaligen Standpunkte liegt, und dass sie vielmehr den Gegenstand rein und dennoch, wenigstens seiner Form nach, als einen ganzen umfasst. Man fordert und rühmt deswegen mit Recht die Objectivität der Kunst. Dieselbe ist aber andererseits dadurch bedingt, dass sie das Grobe und Stoffartige des Objectiven, welches der Gedanke und das Gefühl wegen ihres Verhältnisses zur Wirklichkeit beibehalten müssen, n i c h t in sich aufnimmt, und die subjective Einheit des Gefühls der objectiven Fülle des Stoffes mittheilt. Durch diese Verschmelzung des Gefühls mit dem Stoffe vermag die Kunst das Wesen der Dinge in seinem innersten Leben, wie es weder durch ihren Begriff noch durch die Aufzählung ihrer Eigenschaften erschöpft wird,

an das Licht zu bringen, und auch solchen Empfindungen, welche zu zart sind, um durch das Medium des Wortes ausgesprochen zu werden, einen Ausdruck zu verleihen. Die Idee des Kunstwerkes hat daher, wenn sie dem Gedanken an Bestimmtheit und Schärfe nachsteht, nicht bloss an Wärme, sondern selbst an Tiefe einen Vorzug vor ihm.

Fragen wir, nachdem wir so uns über die Idee des Kunstwerkes in formeller Beziehung verständigt haben, in materieller nach ihrem Inhalt, so ist es klar, dass nicht etwa der Begriff der Schönheit an sich oder die allgemeine Vorstellung höchster Einigung des Leiblichen und Geistigen die Idee des einzelnen Kunstwerkes sein kann. Dieser Begriff liegt dem Bedürfnisse und Triebe, aus dem die Kunst hervorgeht, zum Grunde; das aber, was die Seele des einzelnen, bestimmten Kunstwerkes ausmacht, ist etwas sehr viel Bestimmteres. Ebenso wenig aber kann es die bestimmte Vorstellung des einzelnen, wirklichen, ausgeführten oder dargestellten Dinges sein, denn diese würde uns ja wieder in die Unvollkommenheit und den Zwiespalt der irdischen Dinge zurückführen. Noch weniger endlich ist es irgend ein anderer, wenn auch dem Gegenstande verwandter Gedanke; denn dieser würde in seiner Bestimmtheit sich immer von der vollen Wesenheit des erscheinenden Gegenstandes ablösen und höchstens demselben äusserlich angeheftet erscheinen. Die Idee des Kunstwerkes ist daher zunächst immer nur die Vorstellung des Gegenstandes, aber herausgehoben aus der Trübung der Elemente der Wirklichkeit, und durchdrungen und verklärt von der Wärme und Bestimmtheit des fühlenden Geistes, wodurch dann sein Verhältniss zu der Unendlichkeit der Dinge, der Widerschein der höchsten Gesetze des Geistes in der Materie, die zarten Beziehungen des Weltlebens anschaulich und in einer wohlthätigen Harmonie hervortreten.

Jedes wahrhafte Kunstwerk hat desshalb eine religiöse Bedeutung, wie ja schon der Trieb, dem es sein Entstehen verdankt, aus einem religiösen Bedürfnisse entsprang; indessen verdient es eine nähere Betrachtung, wie dieses Religiöse sich zu der Frömmigkeit im gewöhnlichen Sinne des Wortes verhält. Die Beziehung auf Gott, den Schöpfer des Menschen und der Welt, liegt eigentlich allem Thun des Menschen zum Grunde; sie ist das Ziel seines Denkens und die höchste Regel seines Handelns. Durch die Unvollkommenheit der menschlichen Natur und die Noth des Lebens wird sie aber in den Hintergrund gedrängt, und der fromme Mensch ist daher genöthigt, ihr besondere Momente, Betrachtungen und Andachtsübungen zu widmen. Indem er sich hierdurch unmittelbar zu seinem Schöpfer erhebt und die Gebote und Offenbarungen desselben aufzufassen bemüht ist, betritt er den Boden des Gedankens und entfernt sich von der Natur. Diese eigentliche Religiösität

hat überdies in der Vorstellung der Selbsterrettung einen Anklang von egoistischer Richtung, durch den sie bei minder vollkommener Lehre zu einem äusserlichen Buchstabendienst, zu trüber Weltverachtung, zum geistlichen Hochmuthe sich hinneigen kann. Auch in der wahren Religion aber behält die Frömmigkeit immer die Einseitigkeit der menschlichen Natur; sie muss sich des Wortes bedienen und bleibt dadurch auf dem Boden des subjectiven Denkens und Fühlens. Die Natur entgeht ihr mehr oder minder, obgleich auch sie Werk und Offenbarung des Schöpfers ist.

Daher giebt es denn nothwendig neben dieser, wenn ich so sagen darf, theologischen Frömmigkeit eine andere, ergänzende Richtung des frommen Bewusstseins, welche zunächst nur an die Natur sich wendet, aber auch sich ihr uneigennützig und mit voller Liebe hingiebt. Der Geist kann nur den Geist lieben, die Seele versteht in den Geschöpfen den Schöpfer, ihre Liebe feiert ihn darin, wenn sie auch seinen Namen nicht ausspricht. Ganz ohne diese Naturreligion kann auch jene geistige nicht wahrhaft bestehen; wer seine Mitgeschöpfe nicht liebt, kann auch den Schöpfer nicht lieben, sondern nur als einen feindlichen Dämon fürchten. Dagegen ist es freilich richtig, dass, wenn diese Pietät für die Natur ganz verlassen bleibt von den höheren Offenbarungen des Geistes, sie von der sinnlichen Kraft der Natur berauscht wird, und nur zu phantastischen Mythen und einem orgiastischen Cultus gelangt. Aber schon hier — denn der Mensch kann sich dem Geiste nicht gänzlich entziehen — werden sich leise die ersten Spuren der Kunst zeigen, und mehr und mehr wird sich Ordnung und Maass herausbilden.

Wir können hiernach ermessen, in welcher Verbindung die Pietät der Kunst mit der eigentlichen Religiösität steht. Da sie auf die Erhabenheit des religiösen Gedankens keinen Anspruch machen kann, so wird sie stets von ihr mehr oder minder entfernt bleiben. Je mehr die Religion von der Natur absieht, desto weniger gewährt ihr die Kunst, je mehr die religiöse Auffassung Naturcultus ist, desto mehr nähert sie sich ihr. Ist diese Naturreligion aber roher, sinnlicher Art, so leidet die Kunst selbst dadurch und kann sich nicht erheben, und nur eine zugleich geistige und natürliche Religion tritt mit der Kunst in die nächste und innigste Wechselwirkung. Die abstracten Wahrheiten einer denkenden Religiosität auszusprechen, ist natürlich niemals der Beruf der Kunst, diese bleiben ihr immer ein unzugängliches Mysterium, und bei einer überwiegend geistigen Religion wird sie daher auch nur immer die Naturseite aufzufassen vermögen, wo dann der Ausdruck der Heiligkeit und Pietät, die Erscheinung der Religion im Menschen, stets ihr höchstes Ziel sein wird.

In einer nahen Beziehung steht die Kunst ferner mit der Moral. Denn diese beruht, wie sie, auf einer religiösen Basis und ist dennoch zugleich nach der Naturseite hingewendet; sie geht darauf aus, das Leben des Menschen nach geistigen Gesetzen zu regeln und gleichsam zu einem Kunstwerke zu machen. Indem die Moral jedoch auf die Wirklichkeit gerichtet ist und die rohen Triebe und Willkürlichkeiten der Einzelnen bändigen soll, hat sie zwar einen höheren Ernst und die positive Gewissheit und Bestimmtheit des Gedachten und Wahren vor der Kunst voraus, entbehrt aber andererseits die Vollendung und Freiheit des Kunstwerkes. Ihre Lehrsätze haben die Form trockener und pedantischer Vorschriften, ihre Ausübung bleibt stets mangelhaft und unterbrochen. Die Unvollkommenheit der irdischen Dinge offenbart sich hier mehr, als in jeder anderen Sphäre; statt der ruhigen Einheit des Kunstwerkes herrscht ewiger Zwiespalt des Sollens und Vollbringens. Allein diese gewaltsame Bändigung roher Triebe durch äussere Vorschriften setzt auch eine niedrige Stufe sittlicher Bildung voraus, und das höhere Ziel der Ethik besteht gerade darin, die Uebung des Guten unwillkürlich, zur zweiten Natur zu machen. Während jene Vorschriften gleichsam das Knochengerüste bilden, ist diese höhere sittliche Durchbildung das Ideal ihres vollen Lebens. Daher steht denn die Kunst zu der Moral in einer doppelten Beziehung. Jene strengen Vorschriften sind ihr an sich fremd; ein Kunstwerk mit dem Zwecke der Einschärfung eines moralischen Satzes aufstellen, ist geradezu verkehrt. Nur eine negative Verbindung besteht in dieser Hinsicht zwischen beiden. Die Kunst, weil sie aus demselben religiösen Sinne hervorgeht, kann die einzelnen moralischen Vorschriften, wenigstens in ihrer höheren Wahrheit und soweit sie nicht bloss dürftiger Nothbehelf einer ungeschickten Pädagogik sind, nicht verletzen, ohne selbst darunter zu leiden. Die Moral darf aber hier von der Kunst nichts erwarten. In jenem höheren Gebiete ethischer Vollendung und unbewusster Uebung des Guten dagegen ist die Kunst wahrhaft Vorbild der Ethik, indem sie die höchste Durchbildung des Aeusseren durch die innere Regel, die liebevollste Hingebung und die würdigste Haltung anschaulich macht, dadurch den Sinn für das Edle und Anständige, für das Kräftige und Beharrliche stählt, und überhaupt, jedes Mal in verschiedener Weise, reinigend, erhebend, belebend auf das Gemüth wirkt.

Diese religiöse und moralische Bedeutung wohnt jedem wahren Kunstwerke bei, aber natürlich in so verschiedenen Formen, wie die Kunstwerke selbst und ihre Gegenstände verschieden sind. Es versteht sich von selbst, dass die Kunst ihre Aufgaben nicht ausschliesslich aus dem Gebiete der Religion und Moral nimmt, dass sie überhaupt

nicht auf das Bedeutende und Hohe in der Welt beschränkt ist. Vielmehr giebt es keinen Gegenstand, der zu unbedeutend für die Kunst und nicht geeignet wäre, von ihr behandelt zu werden, und in jedem klingt denn auch etwas von jenen höheren geistigen Beziehungen an. Sie hängen untrennbar mit dem Wesen der Schönheit zusammen, und die Aufgabe der Kunst besteht gerade darin, die Geistigkeit des Sinnlichen, die Bedeutung des Unbedeutenden, die Verbindung des Kleinsten und Aeusserlichsten mit dem Höchsten zu zeigen. Der Mensch tritt in der Kunst gleichsam als der Vormund seiner unmündigen Mitgeschöpfe auf und setzt ihre verschwiegenen und verdunkelten Ansprüche in's Licht. Aber freilich, wie die natürlichen Dinge und Stoffe mehr oder weniger vollkommen sind, so wird sich auch jene Uridee der Schönheit in der künstlerischen Darstellung nach Verhältniss des Gegenstandes zu grösserer oder minderer Vollständigkeit und Vielseitigkeit entwickeln. Gleiche künstlerische Vollendung vorausgesetzt, wird daher auch das Kunstwerk, das einen höheren Gegenstand behandelt, höher stehen als ein anderes; es giebt also gewissermaassen eine Rangordnung der Kunstwerke, die der der wirklichen Welt zu entsprechen scheint. Allein man darf dabei nicht vergessen, dass diejenige Würde und Wichtigkeit des Dinges in der Wirklichkeit, welche mehr in Gedankenbeziehungen oder in Rücksichten mittelbarer Nützlichkeit besteht, in seine Erscheinung nicht übergeht, und dass daher Gegenstände dieser Art nicht mit gleicher künstlerischer Vollendung, wie geringere, dargestellt werden können, wodurch sich denn jene Stufenleiter anders, wie in der Wirklichkeit, und zwar in jeder der verschiedenen Kunstarten wiederum anders, begränzt und gestaltet. Jedenfalls aber ist auch bei Gegenständen gleicher Bedeutung und Wichtigkeit eine grössere oder mindere Tiefe der künstlerischen Auffassung möglich und so wird diese immer vorzugsweise den Werth der Idee des Kunstwerkes bestimmen. Denn in und durch den Gegenstand des Werkes spricht sich zugleich immer die Seele des Künstlers aus. Sie ist es, welche der äusserlichen Mannigfaltigkeit der Erscheinung die seelenhafte Einheit verleiht und die leisen Züge höherer Kräfte in ihm klar hervorhebt. Von der Feinheit und Tiefe der Empfindung und von der Klarheit des Geistes im Künstler hängt daher auch die Tiefe und Klarheit der Idee des Kunstwerkes ab. In der Regel wird sich nun zwar der höhere Geist auch zu den höheren Gegenständen hingezogen fühlen; indessen giebt es auch Ausnahmen von dieser Regel. Zarte, aber verhältnissmässig schwächere Künstlernaturen, ich möchte sie weibliche nennen, widmen sich häufig nur der Darstellung höherer Gegenstände, während andere tiefere, männliche Charaktere zu geringeren, welche sie mit grösserer Klarheit und Vollendung behandeln.

und denen sie durch die Kraft ihres Geistes gleichsam etwas hinzufügen, sich hinneigen. Mit dieser Tiefe und Klarheit der Auffassung wächst dann zwar nicht die Bedeutung des Gegenstandes an sich, aber indem in derselben ein Reichthum anderer Vorstellungen und Beziehungen anklingt, ist die Idee des Kunstwerkes dadurch wahrhaft eine andere geworden. An dem unscheinbarsten Gegenstande kann uns das Gefühl der milden Einheit und ruhigen Harmonie, mit welcher die Gegensätze sich durchdringen, also eines der tiefsten Gesetze des Weltlebens, in einem Augenblicke mit einer Klarheit und Energie aufgehen, wie es uns Worte niemals gewährt hätten. Die Idee des Kunstwerkes ist daher, um es kurz zusammenzufassen, nichts anderes als die Vorstellung des Gegenstandes im Einklange mit den Anforderungen begeisterten Schönheitsgefühles.

Am Schlusse dieser Betrachtung scheint es geeignet, uns über einige Ausdrücke zu verständigen, die seit längerer Zeit in Umlauf gekommen sind, um die Erweiterung, welche die Bedeutung des Gegenstandes in der Idee des Kunstwerkes erhalten kann, anzudeuten. Noch heute hört man es bisweilen aussprechen, dass ein Kunstwerk, wenn es seine volle Würde behaupten wolle, symbolisch sein müsse. Es ist nicht überflüssig, auf den Ursprung dieses Wortes einzugehen.

Das Wort Symbol, wörtlich das Zusammengebrachte, wurde nämlich von griechischen Grammatikern zuerst benutzt, um damit die Redefiguren zu bezeichnen, in welchen irgend ein Bild mit einem Gedanken verbunden ist. Sie brauchten es ziemlich gleichbedeutend mit dem Worte Allegorie, doch so, dass diesem mehr der Nebenbegriff einer absichtlichen, weithergeholten Verknüpfung beigelegt wurde, während das Symbol mehr eine natürliche, ungesuchte Verwandtschaft des Gedankens und des Bildes voraussetzte. Auch verband man von Alters her mit diesem die Vorstellung von etwas Ernstem und Würdigem, weil schon die Zeichen, welche die Götter den Sterblichen sandten, selbst die räthselhaften Orakelsprüche Symbole genannt worden waren.

Späterhin, während die Allegorie vielfältig geübt und genannt wurde, kam das Wort Symbol in Beziehung auf die Kunst ganz in Vergessenheit. In dem ausführlichen lexikographischen Werke von Sulzer über die Theorie der schönen Künste aus dem vorigen Jahrhundert kommt es gar nicht vor, und erst vor einigen Jahrzehnten führte das Bedürfniss darauf, es wieder hervorzuziehen, und ihm nun eine, und zwar sehr wichtige Bedeutung beizulegen. Die Veranlassung lag in der Ausbildung, welche die Uebung und Theorie der Kunst während der Herrschaft eines materialistischen Geistes im achtzehnten

Jahrhundert erhalten hatte. Die Kunst hatte sich gleichsam in ihre Elemente aufgelöst. In ihrer Ausübung herrschte das Sinnliche, sei es in der Gestalt des Lieblichen und Angenehmen, sei es in der des äusserlich Imponirenden. In der Theorie dagegen hatte man den Begriff des Schönen bis zu einer abstracten Leerheit ausgehöhlt, welche eine praktische Anwendung unmöglich oder unfruchtbar machte. Daher empfand man denn, dass jedem Kunstwerke ein eigenthümlicher, bestimmterer Gedankeninhalt zum Grunde liegen müsse, und der geistreiche Friedrich Schlegel, welcher die Gabe hatte, neuen Ansichten durch ein kühnes Wort Bahn zu brechen, that daher den Ausspruch, dass jedes Kunstwerk eigentlich eine Allegorie sei. Andere fanden indessen diesen Ausdruck zu stark, und hielten es für nöthig, das allgemeine Erforderniss eines inwohnenden Gedankens von der absichtlich allegorischen Verknüpfung eines Begriffs mit einem an sich fremdartigen Bilde zu unterscheiden. So kam man darauf, jenes mit dem Worte des Symbolischen zu bezeichnen.

Auch in einer anderen, verwandten Beziehung kam gleichzeitig dasselbe Wort in ausgedehnte Anwendung. Creuzer, indem er sein berühmtes Werk „Symbolik und Mythologie der alten Völker“ nannte, hatte es sich zunächst zwar zur Aufgabe gemacht, nachzuweisen, dass in den religiösen Mythen jener Völker bestimmte Gedanken verborgen und eingekleidet seien, er beschäftigte sich daher nicht unmittelbar mit der Kunst. Indessen war sie doch seinem Gegenstande nicht ganz fremd, und er unterliess nicht, bei der Entwickelung des Begriffes und der Gattungen des Symbols auch das plastische Symbol, welches sich auf der zarten Mitte zwischen Geist und Natur halte, mithin die eigentliche Kunst aufzuzählen.

In einem verwandten Sinne brauchte auch Solger dasselbe Wort, indem er in der ausführlichen Aesthetik seines Erwin die griechische Kunst symbolisch, die christliche allegorisch nannte, um zu bezeichnen, dass in jener der Gedanke vollständig in die Erscheinung aufgehe, während er in dieser sie gleichsam überschreite und einen Ueberschuss des Geistigen gewähre. Eine geistreiche Bezeichnung, aber doch zuviel sagend, indem die freilich geistigere Kunst der christlichen Völker dennoch keineswegs eigentlich allegorisch genannt werden darf. Dieser Ausdruck fand um so weniger Eingang, als der kräftiger erwachende Sinn für eine lebensvollere Kunst es mit sich brachte, dass man der Allegorie mehr und mehr abgeneigt wurde.

So bildete sich denn eine Ansicht, welche ungefähr auf Folgendes hinauskam. Die natürliche Erscheinung habe, so nahm man an, noch nicht den geistigen Werth, welchen die Kunst fordere; sie erhalte

denselben erst dadurch, dass diese die allgemeine Regel, welche darin liege, anschaulich mache. Das Kunstwerk stelle daher, ausser dem unmittelbaren Gegenstande, mittelbar einen anderen und höheren Gedanken dar, und dieser sei es, welcher dadurch symbolisch vergegenwärtigt werde. Dies unterscheide sich aber von einer durch den willkürlichen Scharfsinn des Erfinders hineingelegten Allegorie, indem jene Idee nicht bloss zufällig und äusserlich mit dem Gegenstande verknüpft und daher erst wieder durch den Scharfsinn des Beschauers herauszudeuten sei, sondern nothwendig und nach der Natur der Dinge darin liege und von selbst einleuchte.

Nach dem, was wir oben über die Idee im Kunstwerke gesagt haben, lässt sich schon ermessen, in wie weit diese Ansicht zutreffend ist. Immerhin war aber der Sprachgebrauch bedenklich, weil er allzuleicht auf die Meinung führen konnte, dass der Künstler sich denn doch dieser Idee bewusst sein müsse, und dass eine ideale, weniger an der natürlichen Erscheinung, als an ihrer höheren Bedeutung hängende Auffassung nöthig sei. Daher brachte denn auch diese Ansicht wieder eine Opposition hervor, welche ausschliesslich die Natur nachgeahmt und dargestellt haben wollte, als deren Vertreter wir einen berühmten Kunsthistoriker nennen wollen, welcher in der Einleitung seines Werkes ausführlich gegen das Ideale zu Felde ziehen zu müssen glaubte. Eine Lehre, welche wenigstens die für Künstler gefahrlosere ist, da ihnen immerhin die Begeisterung und die Idee nur durch die Natur und niemals auf dem Wege des Gedankens zukommen darf. Auch bezog sich jene Ausführung Rumohr's zunächst auf eine Ansicht und einen Sprachgebrauch, welche nicht unter den Theoretikern, sondern unter den Künstlern entstanden war, indem sie die reinigende und erhebende Modifikation, welche der natürliche Gegenstand durch die Kunst erfährt, mit dem Worte Styl bezeichneten, während auch dieses Wort die Gefahr mit sich brachte, zu einer absichtlichen oder doch bewussten Behandlung des Gegenstandes zu verleiten, welche der Wärme und dem Leben wahrer Kunstübung nachtheilig sein musste.

Auch für den Beschauer und die Theorie hat aber jeder solcher Sprachgebrauch, welcher die Idee des Kunstwerkes von dem dargestellten Gegenstande scharf zu sondern scheint, etwas Bedenkliches, indem er im Einzelnen leicht dahin führt, die Idee in einem Worte aussprechen zu wollen, während sie gerade darin ihren Werth und ihre Bedeutung hat, dass sie über die Gränzen des Wortes hinaus greift. Das Ideelle des Kunstwerkes besteht theils darin, dass es einzelne feine Züge des natürlichen Gegenstandes, welche in der Wirklichkeit von der materiellen Bestimmung des Dinges gleichsam beschattet und vertilgt werden, hervorhebt und ausspricht, ihnen eine Sprache

leiht, welche sie sonst nicht besitzen, dann aber auch besonders darin, dass es die mannigfaltigen Beziehungen und Gesetze der Natur, welche der Gedanke und das Wort immer nur getrennt und einzeln auffassen können, zusammenfasst und gleichsam in einen Brennpunkt vereinigt, von welchem aus sie unser Gefühl mit erhöhter Wärme berühren. Könnte man nun auch die Summe dieser mannigfaltigen Beziehungen in einem geistreichen Worte concentriren, so würde dies doch immer schon etwas von der beschränkten Bestimmtheit des Gedankens und des Wortes an sich tragen, und jene zauberische Wirkung des Kunstwerkes, welche durch die zwar unbestimmte, aber auch unendliche Mannigfaltigkeit der darin anklingenden Beziehungen entsteht, wäre verloren gegangen.

Hiezu kommt endlich noch, dass das Wort Symbol stets die Nebenbedeutung eines Gedankens hat, welcher nicht völlig Eins mit dem Dargestellten ist, sondern durch dasselbe, wie durch ein Zeichen, repräsentirt wird. Es giebt in der That einen Zustand der Seele, wo sie, nicht von der Natur, sondern vom Gedanken ausgehend, für denselben ein sinnliches Zeichen sucht, welches dann dem Gedanken wohl ähnlich und entsprechend, aber niemals ihm gleich sein kann. Diese Richtung ist schon eine Regung des Kunstsinnes, aber des noch nicht völlig entwickelten, und bildet eine Vorstufe der wahren Kunst. Es giebt ferner einzelne Gedanken, auf deren Darstellung die Kunst nicht ganz verzichten mag, die aber dennoch nicht völlig in die Erscheinung aufgehen, und daher eine Gattung von minder vollkommenen Kunstwerken hervorbringen. Je weniger der Kunstsinn ausgebildet ist, desto häufiger sind solche Darstellungen, für welche wir keinen bezeichnenderen Ausdruck als den des Symbolischen haben. Je mehr aber die künstlerische Durchbildung des Sinnes vorgeschritten ist, desto weniger liebt man diese Mittelgattung, desto mehr will man entweder ein wirkliches Kunstwerk oder den einfachen, klaren, unbildlichen Ausdruck des Gedankens haben. Man duldet dann lieber eine absichtliche Allegorie, als eine undeutliche und getrübte Mischung des Bildlichen mit dem prosaischen Gedanken. Man gestattet wohl im Einzelnen die Metapher im Feuer der Rede oder eine symbolische Beziehung an Nebensachen, Attributen und dergleichen. Im Grossen und an ganzen Werken ist aber das Symbolische nicht mehr möglich, weil man sich der Verschiedenheit des Bildes und des Gedankens zu sehr bewusst ist, und dies Bewusstsein ohne absichtliche Lüge nicht verläugnen kann.

Um so mehr, da es solche geschichtliche Vorstufen der Kunst giebt und da die Kritik an einzelnen Werken des Ausdrucks in diesem Sinne bedarf, ist es rathsam, das Wort Symbol dafür zu behalten, und ihm einen anderen, Missverständnissen unterworfenen Sinn nicht beizulegen.

Drittes Kapitel.

Die Künste.

Wir betrachteten bisher nur die Kunst in ihrer allgemeinen Bedeutung. Es bleibt uns jetzt, näher zu untersuchen, unter welchen Bedingungen das Kunstwerk selbst entsteht.

Die Erscheinungen der Wirklichkeit können, so sahen wir, zur Schönheit nicht gelangen, weil sie mehr als Erscheinung sind, weil die Fülle der Existenz, die treibende Kraft der Elemente in ihnen lebt, die, eben wie sie die Dinge bildet und erzeugt, sie auch wieder zerstört. Aus diesem Streit der Kräfte flüchtet das Gefühl zur Kunst. Sie darf desshalb jene wirksamen Grundkräfte nicht in ihrer Verwickelung und Trübung auffassen, sie muss sie reinlich sondern und friedlich eine der anderen unterordnen. Die Idee des Kunstwerkes ist ja die Vorstellung des Gegenstandes in der Harmonie seiner Theile und Bedingungen, in seiner Selbstständigkeit und Freiheit von feindlichen Einflüssen, in der Versöhnung der streitenden Elemente, aus denen er hervorgeht. Soll dies gelingen, so muss die Phantasie in der Wärme der Begeisterung auf den Boden des Elementes zurückgehen, auf welchem der Gegenstand gewachsen, ihn von daher neu entstehen und aus der ganzen übrigen Welt nur soviel hinzukommen lassen, als jenem sich unterordnet, als dazu nöthig ist, ihn in voller, offenbarer Kraft zu gestalten. Es giebt daher in jedem Kunstwerk ein vorherrschendes Element, eines dem sich die anderen anfügen, welches dem Ganzen Ton, Farbe und Charakter verleiht. Jedes dieser Elemente, aus welchem Kunstwerke entstehen können, bildet daher ein besonderes Gebiet, eine besondere Kunstgattung.

Die Elemente, von denen hier die Rede sein muss, sind natürlich nicht die der materiellen, wirklichen Welt, nicht jene vier, welche die alte Wissenschaft zu erkennen glaubte, nicht jene zahllosen Grundstoffe, deren die neuere Chemie in der Auflösung der Körper noch immer mehr entdeckt, es sind die Elemente der Dinge nur in Beziehung auf ihre Erscheinung. Dieser Elemente sind nur drei, der Raum, die Zeit und das Leben.

Wir wollen versuchen, uns aus der Erscheinung selbst klar zu machen, dass sie nur auf diese drei Elemente zurückgeführt werden kann.

Stellen wir uns irgend eine wirkliche Erscheinung vor, etwa eine Gegend, und halten wir zunächst darin fest, was wir auch wohl im engeren Sinne Erscheinung nennen, alles, was sich dem Auge darstellt,

was vom Lichte beleuchtet wird. Halten wir dabei alles fern, was nicht diesem Elemente angehört, also zunächst alles Tönende, alle Bewegung, den Gang der Zeit sogar, dann aber auch alles, was auf Bedeutung, Nutzbarkeit, Kraft der Dinge Beziehung hat. Es bleibt dann nur der Raum mit dem Bilde, durch das er ausgefüllt ist, mit den Formen und Farben der Dinge.

Treten wir dann auf's Neue vor die Landschaft und denken jetzt gerade das, was wir vorher beibehielten, daraus fortgenommen, also das Licht erloschen oder unser Auge geschlossen, so dass nur das Ohr uns Rechenschaft giebt. Wir hören nun das Rauschen der Blätter, das Murmeln des Bachs, das Zwitschern der Vögel, den Gang des nahenden Wildes, also einzelne Töne, zunächst unverbunden. Aber dennoch ist, wenn wir warten, etwas da, was sie in Zusammenhang bringt, der leise Hauch der Luft, die diese Töne trägt, und etwas noch Zarteres und Tieferes, das dieser allgemeinen Bewegung zum Grunde liegt, das wir, wenn an nichts anderem, an den Schlägen unseres Herzens wahrnehmen können, das Maass der Zeit.

Schliessen wir endlich auch das Ohr und halten wir nur die Erscheinung des Ganzen, mit seinen Farben und Formen, mit seiner Bewegung und seinen Tönen, mit seiner lebendigen Kraft und Fülle fest, so fühlen wir, wie sich das Leben, die Wirklichkeit der Dinge in uns zu einem einigen und friedlichen Ganzen zusammenzieht.

Hiemit haben wir die Erscheinung erschöpft. Was sonst von Kraft und Wirksamkeit in den Dingen ist, was etwa unseren anderen gröberen Sinnen, Geruch und Gefühl, bemerkbar werden könnte, gehört der Sonderung und dem Streite, der Auflösung der Erscheinung, nicht ihrer Erhaltung und Schönheit an. Nichts als der Raum und die Zeit oder die innere Vorstellung erhalten die Erscheinung in ihrer Einheit.

Indessen gewährt noch keine dieser drei Formen, in welche wir bei dieser ersten rohen Trennung die Erscheinung zerlegten, ein wahrhaft Schönes. Das Bild der vorstellenden Erinnerung ist dunkel und verwirrt, die Erscheinung des Räumlichen erstarrt und leblos, die Aeusserung des Zeitlebens mangelhaft und unzusammenhängend. Die Mängel der wirklichen Erscheinung haften noch an jeder der so gewonnenen Anschauungen.

Nehmen wir einen weiteren Reinigungsprozess im Wege des Gedankens vor, so kommen wir zwar auf einen festen Boden, aber noch unerfreulicherer Art. Denn dann finden wir den Begriff des Raumes, als der unbegränzten, gleichtheiligen Ausdehnung, den der Zeit als der unaufhaltsamen ermüdend und fruchtlos fortschreitenden Be-

wegung, den des Lebens selbst als den rastlosen Wechsel von Ursachen und Wirkungen. Jene beiden als die leeren Formen, diese als den stoffartigen, zerstückelten Inhalt.

Bis zu dieser Tiefe des einsamen abstracten Begriffes darf die Kunst nicht hinabsteigen. Sie muss den Raum, die Zeit, die Vorstellung des Lebens schon als erfüllte, kräftige Stoffe erfassen, in welche sich die geistige Thätigkeit des Künstlers versenken und aus ihnen die vollen Bilder der Erscheinung hervorlocken kann. Sie muss also den Raum schon in solcher Erfüllung erfassen, dass daran die Entwickelung des Zeitlebens, und die Kraft und Bedeutsamkeit der Dinge, die Zeit so, dass räumliche Sonderung und Begränzung daran sichtbar sei, und ebenso die Vorstellung in begränzter gegliederter Gestalt, Zeit und Raum durchdringend und belebend. Sie reinigt daher jene roheren Bilder der Wirklichkeit so lange, bis jedes der genannten Elemente als ein fester Stoff erscheint, an dem sie ihre Arbeit vollbringt. Es leuchtet schon aus dem Bisherigen ein, welcher Stoff jeder dieser elementarischen Grundlagen entspricht. Der Raum wird zur Körperlichkeit, die Gesetze der Dimensionen, der Höhe, Breite und Tiefe, die Verhältnisse des Lichtes und der Farbe sind hier die Mittel der Darstellung. Die Zeit äussert sich im Klange, der aus den Dingen hervortönt, und in welchem sie ihr innerliches, unsichtbares Wesen, das sich im Lichte und im Raume nicht geltend machen kann, aussprechen. Die Vorstellung endlich tritt nur als Sprache zur Erscheinung, in dieser umfassendsten, geheimnissvollen Aeusserung des menschlichen Wesens, in welcher die Kraft der Dinge und des Gedankens, Natürliches und Geistiges untheilbar verschmolzen erscheinen, in welcher die Individualität des Einzelnen zugleich ihren tiefsten Ausdruck und den Uebergang in eine allgemeinere Form findet, in welcher endlich die verborgensten Züge des Volksgeistes sich vernehmlich gestalten [1]).

Auf der reinen Sonderung der Elemente beruht die Kunst, nur durch diese entgeht sie dem Streit der Kräfte, der in der Wirklichkeit herrscht. Sie kann daher nur dadurch in's Dasein treten, dass sie sich einem dieser Grundstoffe hingiebt, seine Gesetze zu herrschenden macht. Es besteht daher nicht die Kunst im Allgemeinen, sondern sie tritt nur in der Form einer bestimmten Kunstgattung hervor. Kaum brauche ich es auszusprechen, welches diese Kunstgattungen sind. In dem

1) Meisterhaft ausgeführt ist bekanntlich das Wesen der Sprache in ihrer höheren Bedeutung in Wilh. v. Humboldt's Schrift über die Kawi-Sprache auf der Insel Java. Abhandl. d. Berlin. Akad. d. Wiss. 2 Bde. Berlin 1836—38. Vgl. dazu besonders Jacob Grimm, über den Ursprung der Sprache. Abhandl. d. Berlin. Akad. d. Wiss. 1852. 103 ff.

Elemente des Raumes und aus dem Stoffe der Körperlichkeit entwickeln sich die bildenden Künste, die Kunst der Zeit und des Klanges ist die Musik, die Kunst der Vorstellung und der Sprache die Poesie.

Reinhaltung dieser elementarischen Grundstoffe ist die Bedingung der Kunstschönheit, ohne diese fällt sie sogleich wieder den Mängeln der Wirklichkeit anheim. Aber dennoch soll uns jede Kunstgattung in ihrer Weise ein vollendetes Bild gewähren. Ist nun jeder Stoff für ein Moment der Schönheit besonders günstig, so müssen doch auch die anderen Momente ihm angeeignet werden, so jedoch, dass das Einheimische auf dem Boden jeder Kunst das Fremde beherrscht. In der bildenden Kunst ist vorzugsweise das Reich des Friedens und der Ruhe, in der Musik das der Bewegung und der nach Aussen hinstrebenden Innerlichkeit, in der Poesie das der Kraft und Wirksamkeit. Jede aber muss sich auf ihrem Boden die Vorzüge der anderen aneignen. Die Poesie bedarf des wohllautenden Wechsels und der sehnsüchtigen Innerlichkeit der Musik, sie theilt mit der bildenden Kunst die Rücksicht auf Verhältnisse, auf ruhige Gestaltung, sie findet mit einem Worte in jenen beiden Künsten der Form die Regeln des Maasses, sie behandelt und modelt sie nur nach ihrem eigenen Gesetze. Die bildende Kunst lässt an den Gestalten das Streben zeitlicher Bewegung und Entwickelung erkennen, nimmt aus der Musik die Form der Selbstständigkeit des Einzelnen, des Gegensatzes und der Harmonie auf, sie wetteifert mit ihr in der Innigkeit der Empfindung und der Sehnsucht, sie durchdringt sich mit dem Ernste der Bedeutung und des Charakters, wie die Poesie ihn entwickelt und geht zum Pathos des Handelns und Leidens über. Die Musik endlich bleibt nicht bei vereinzelten Klängen stehen, sie setzt eine Mehrheit derselben neben einander und lässt sie harmonisch stimmen, um so räumlichen Verhältnissen nahe zu treten, sie erfüllt sich mit dem Gefühle der mannigfaltigen Charakteristik und zeigt den Wandel der Schicksale, den Wechsel des Frohen und Traurigen, des Reichen und Beschränkten im Spiegel innerlicher Empfindung. So erhält jede der verschiedenen Künste in der Form und im Inhalte die Verbindung und Wechselwirkung mit den anderen. Sie bilden ein in sich geschlossenes Reich und stehen der Wirklichkeit gemeinsam gegenüber.

Ihr Verhältniss zur Wirklichkeit ist indessen verschieden. Scharf sondern sich von ihr die bildende Kunst und die Musik; jene Reinhaltung des Grundelementes, welche die Bedingung des Kunstwerkes ist, wird hier am Strengsten gefordert, jede Verletzung dieser Regel stösst das Werk in die gemeine Wirklichkeit zurück. Anders die Poesie. Jene Fülle gährender Kräfte, der Reichthum wechselnder Erscheinungen, welcher die Wirklichkeit belebt, bleibt ihr ganz; nicht ihrem Inhalte

nach, sondern nur durch die Form, durch äussere und innere, ist sie von ihr geschieden. Durch das Ausscheiden jener sinnlichen Elemente der trennenden Körperlichkeit und der verschlossenen Innerlichkeit, welche sich als Bild und Musik künstlerisch gestalten, hat der Stoff seine Sprödigkeit und Gewaltsamkeit verloren und ordnet sich leicht nach seiner inneren Schönheit. Die feindlichen Elemente zertrümmern die Erscheinung nicht mehr, sondern werden zu harmonischen Gegensätzen, und fügen sich in die Form der Kunst.

Daher spricht denn die Poesie mehr als die anderen Künste das Wesen der Dinge aus; jene Unwirklichkeit, die wir als die schwache Stelle der Schönheit bezeichneten, ist in ihr am wenigsten fühlbar, sie nähert sich am meisten der vollen Wahrheit. Soweit nun jede Kunst das Wesen darzustellen strebt, sagen wir auch von jeder, dass sie Poesie besitze, erklären diese als das gemeinsame Element aller Künste. Insofern aber das Kunstgebiet ein eigenthümliches, von der Wirklichkeit gesondertes ist, haben die anderen Künste den Vorzug, dies eigentlich Technische ist in ihnen vorherrschend. Sie sind Kunst im specielleren Sinne, jene im allgemeineren und geistigeren.

Haben wir so das Gebiet der Künste begründet und umgränzt, so müssen wir nun auch noch zu der Betrachtung ihres besonderen Geistes übergehen. Das Wesen der Schönheit besteht in innigster Harmonie des äusserlich Dargestellten mit seinem geistigen Inhalte. Der Sonderung der Künste müssen daher verschiedene geistige Richtungen entsprechen, Elemente des geistigen Lebens, wie jene obengenannten der erscheinenden Welt.

In der Körperwelt waren die Elemente Stoffe oder Eigenschaften; im Geiste, der nur Thätigkeit ist, können sie auch nur Thätigkeiten sein. Als solche unterscheiden sich nur zwei, die Thätigkeit des Empfangens und die des Selbstgefühls. Vermöge der ersten nimmt der endliche und darum zunächst nur von sich wissende Geist die Bestimmungen allgemeinerer Art in sich auf, und bewahrt dieselben in sich; die Kenntnisse, welche er so in sich vereinigt, bilden zwar in seiner Seele ein Ganzes, wie es die Dinge der Aussenwelt, von denen sie hergenommen sind, nicht bildeten, dies ist also eine Wirkung des Geistes; ausserdem aber verhält er sich leidend, und weiss von seiner Thätigkeit, als der ihm eigenthümlichen Gabe, nichts. Die entgegengesetzte Thätigkeit besteht dagegen darin, dass der Geist alles, was er ist, sei es durch seine ursprüngliche Natur, oder durch weitere Erfahrungen, zusammenfasst, sich seiner selbst, als des Einheitspunktes bewusst wird und alles Aeussere auf sich bezieht. Wir können jene

Thätigkeit das Wissen, diese die Empfindung nennen, müssen uns aber wohl erinnern, dass auch im Wissen eine Empfindung seiner selbst, und auch in der Empfindung ein Wissen äusserer Gegenstände ist, und dass wir daher immer nur ein Vorherrschen des Einen oder Anderen haben. Zwischen diesen beiden äussersten Thätigkeiten ist dann wieder als Drittes das eigenthümliche Wesen des Geistes selbst, die Kraft, jene beiden zu vereinigen, weder das Wissen noch die Empfindung zu ausschliesslicher Herrschaft kommen zu lassen, sondern stets von einem zum anderen über zu gehen, und jedes durch die Bereicherung des anderen auch reicher zu machen, das Wissen zu erweitern, um tiefer zu empfinden, und vermöge dieser tieferen Empfindung zum reicheren Wissen fortzuschreiten.

Wenden wir dies auf die verschiedenen Künste an, so ist es nicht schwierig, einzusehen, welche Geistesrichtung jeder von ihnen am meisten zusagt. Der Kunst des Raumes entspricht der Geist, in welchem das Wissen vorwaltet, in welchem also die einzelnen Kenntnisse mit einer gewissen Sonderung neben einander gestellt sind, und das Selbstbewusstsein sich nur dadurch äussert, dass es diese Getrennten in Verhältniss zu einander bringt und äusserlich zusammenfasst. Der Musik entspricht dagegen die Empfindung, in welcher alles Aeussere nicht mehr an sich selbst gilt, sondern nur soweit es im Inneren nachklingt. Der mittlere Geist endlich, der am meisten die ganze menschliche Seele umfasst, entspricht der Poesie, in welcher das Wesen der Dinge selbst zur Gestalt kommt. Dem wissenschaftlichen Sprachgebrauche folgend, nennen wir den Geist, in welchem das Wissen vorherrscht, den gegenständlichen oder objectiven; den vorzugsweise empfindenden den subjectiven; den dritten, als vermittelnde Kraft wirkenden, endlich den individuellen.

Das Verhältniss dieser Geistesrichtungen zu den verschiedenen Grundstoffen der Künste ist aber nicht ein so ausschliessliches, dass in jeder Kunst nur ein solcher Geist vorkomme. Denn jene drei Gestaltungen des Geistes sind seine nothwendigen Entwickelungsstufen. Anfangs bildet sich im Geiste die Kraft des Aufnehmens und Wissens aus; er lernt mit begierigem Gedächtnisse und kindlicher Bescheidenheit, während er über sich selbst unbekümmert ist. Dann erwacht das Selbstgefühl; bereichert durch jenes Wissen, aber nur um sich selbst bekümmert, bildet er das eigene Ich. Endlich geht er weiter im Bewusstsein und bringt seine Empfindungen mit der allgemeinen Natur in Einklang. Bei den einzelnen Menschen sind diese drei Entwickelungsstufen oft weder scharf gesondert noch vollständig erkennbar, weil der Einzelne nicht die Kraft fortwährenden und regelmässigen Strebens hat,

sondern vielmehr bald, soweit der Zufall ihm Bildung verschafft hat, sich fixirt und schon frühzeitig auf seinen Lorbeeren ruht. In der Kunst dagegen, auf dem Boden scharfer Sonderung und reiner Gestaltung, prägen sie sich entschieden aus.

Daher kommt denn auch in jeder der drei Künste, wie sie sich nach den Stoffen theilen, der Geist in den drei Entwickelungsformen vor, und da dieser Veränderung des Geistes auch eine Veränderung der Form entsprechen muss, so giebt es in jeder jener drei Künste wieder Unterabtheilungen nach den Veränderungen des Geistes.

Am meisten unterscheiden sich diese Unterabtheilungen in der Kunst des Raumes, weil dies Element überhaupt die Eigenschaft des Trennens hat; es werden hier besondere Künste daraus, die Architektur, Sculptur und Malerei.

In der Poesie zeichnen sie sich noch deutlich als Gattungen ab, epische, lyrische, dramatische Poesie, wiewohl schon in verschiedenen Beziehungen in einander laufend.

In der Musik, als der zartesten, unkörperlichsten Kunst, hängt nur der Charakter und Styl der einzelnen Werke von der Geistesstufe ab, auf welcher sie entstehen.

Der geistige Grundton, welcher durch den Stoff jeder einzelnen Kunst bedingt ist, macht sich indessen neben dem Geiste der jedesmaligen Entwickelungsstufe geltend. So bleibt z. B. in den bildenden Künsten stets ein Uebergewicht des objectiven Geistes, so weit es jede Stufe gestattet, und es kann daher die Malerei, obgleich sie die subjectivste der bildenden Künste ist, im Ausdrucke der Empfindung nicht so weit gehen, wie die Poesie und die Musik. Dagegen ist der Poesie, und noch mehr der Musik, selbst auf ihrer ersten Stufe, der Grad von objectiver Ruhe, von reiner Darstellung der allgemeinen Gesetze, dessen die bildende Kunst und besonders die Baukunst fähig ist, versagt. Auf gleicher Stufe der Entwickelung ist also die bildende Kunst immer die objectivste, die Musik die subjectivste.

Das Nähere hievon haben wir nun in Beziehung auf die bildenden Künste, die uns allein beschäftigen werden, zu untersuchen, und wir gehen daher jetzt zu diesen über.

Die Architektur.

Diese Kunst hat den Aesthetikern grosse Schwierigkeiten gemacht, sie ist bis auf unsere Zeit, man kann fast sagen, nirgends richtig aufgefasst worden.

Grösstentheils lag es daran, dass man das Verhältniss des Geistes zur Natur in der Kunst missverstand, und daher in gewissen Künsten

eine vollkommene Nachahmung der Natur annahm, die man in anderen vermisste. Die Sculptur, die Malerei und die Poesie schienen eine Nachahmung wirklicher Gegenstände zu sein. Die Baukunst und die Musik dagegen hatten kein Vorbild in der Natur, und wo man im Einzelnen Nachbildungen von Thieren und Pflanzen in der Architektur, oder Anklänge von Naturtönen in der Musik fand, da konnte man sich nicht verhehlen, dass dies theils untergeordnet, theils unschön sei. So kam man denn auf eine Unterscheidung zwischen den nachahmenden und nicht nachahmenden Künsten, und indem man nun das Gemeinsame suchte, worin bei diesen letzten die Schönheit liege, kam man eben nur auf die Verhältnisse des Maasses, und suchte sich, so gut es angehen wollte, zu erklären, wie ein gewisses Wohlverhältniss der Maasszahlen einen so wohlthätigen Eindruck auf unsere Seele machen könne, worüber man denn auf manche sonderbare Hypothesen gerieth.

Der Grund dieser Irrthümer liegt darin, dass man den allerdings vorhandenen Unterschied zwischen den nachahmenden und nichtnachahmenden Künsten viel zu gross nahm. Denn, da alle Künste Erscheinungen darstellen, mithin alle auf Gesetzen der Natur beruhen, die der Mensch durch Erfahrung weiss, so sind alle in gewissem Sinne naturnachahmend. Dass mehrere Steine, welche zu einem Gebäude auf einander gefügt werden sollen, senkrecht über einander gelegt werden müssen, und was sonst von statischen und mathematischen Gesetzen dabei vorkommt; dass bestimmte Töne mit einander anklingen, zu einander stimmen, und auf einander folgen, sind Erfahrungen, und wenn die Kunst von denselben Anwendung macht, so können wir sagen, sie ahme diese Verhältnisse der Natur nach. Will man aber diese Erfahrungen Gesetze nennen, und einwenden, die Kunst folge hier nicht der Natur, sondern diesen Gesetzen, so ist es auf der anderen Seite eben so sehr ein Gesetz, dass der Körper, in welchem der menschliche Geist erscheint, so gestaltet ist, wie wir ihn kennen, und dass bestimmte Handlungen diese oder jene physischen oder moralischen Folgen haben müssen. Der Unterschied ist daher nur der, dass die Gesetze der Zeit und des unbelebten Raumes, als die einfachsten und äussersten der Natur, dem Verstande leicht begreiflich sind, während sie in der weiter entwickelten Natur nur versteckt vorkommen. Es ist daher bequemer, die Wand vermittelst mechanischer Hülfsmittel, nach dem uns bekannten Gesetze der Schwere aufzurichten, als im einzelnen Falle ein zufällig vorkommendes Vorbild in der Natur aufzusuchen. Das Gesetz aber, weshalb der Mensch diese bestimmte Gestalt habe, ist ein höchst tiefes, schwer zugängliches; warum bei bestimmten Modifikationen des Alters, Geschlechtes u. s. f. bestimmte Modifikationen der Gestalt ein-

treten müssen, ist nicht leicht zu entwickeln. Die Curven in den Formen der menschlichen Gestalt sind noch von keinem Mathematiker berechnet, nur die niedrigsten Thiergattungen sind, wie die Krystalle, von einfacher geometrischer Konstruktion. In der höheren Natur ist überall das Skelet des Gesetzes von freiem Leben überdeckt. Hier ist es daher sehr viel leichter, dass der Künstler sich jedesmal an die Natur anschliesse und sie nachahme, so weit er sie brauchen kann, als dass er auf die Gesetze und Regeln des Körperbaues zurückgehe. Dies um so mehr, als der Geist dieser Künste ein mehr individueller ist, und daher durch ein Verfahren nach allgemeinen Regeln leiden würde. Dessen ungeachtet sind aber ihrer geistigen Aufgabe nach diese Künste ebenso wenig nachahmend wie die Baukunst und die Musik. Sie gestalten sich ebenso wie diese nach eigenen, in der Wirklichkeit nicht geltenden Regeln und sie sondern, jede nach ihrem Gesetze, aus der Fülle der Wirklichkeit manches aus, was der Nachahmung zugänglich wäre. Der Unterschied hat daher mehr eine praktische Bedeutung für die Ausführung als eine theoretische für das Wesen dieser verschiedenen Künste.

Weil man aber dies nicht einsah, und nach einem besonderen Princip für die Architektur suchte, das ebenso handgreiflich sein sollte, wie das der Nachahmung, kam man auf wunderliche Behauptungen, denen freilich wie immer eine Wahrheit, aber eine überschätzte und aus ihrer Stelle gerückte, zum Grunde lag.

Eine dieser Behauptungen ist, dass die Architektur symbolisch sei, in dem Sinne, dass die Verhältnisse, die wir in ihren Werken vor uns sehen, auf tiefe Lehren von den höchsten Dingen hindeuteten, und dass sie, theils unwillkürlich, theils nach überlieferten Geheimlehren, desshalb angewendet und verehrt würden. So sollte der rechte Winkel, die Verbindung der senkrechten Linie mit der waagerechten, ein Bild des Gegensatzes Gottes gegen die Welt, also der Schöpfung, so das Dreieck des Giebels ein Bild der Dreieinigkeit sein. Der Kreis wegen seiner strengen Regelmässigkeit wurde wieder ein Bild der Gottheit, der Würfel, der Körper, dessen Grundfläche ein Quadrat ist, ein Bild höherer Ordnung u. s. f. Auch die Zahlenverhältnisse habe man in ähnlicher Weise heilig gehalten, und sie so zu fernerer Ausbildung dieser symbolischen Künste benutzt [1]).

Es ist nicht schwer, diese Behauptungen zu widerlegen, weil jeder fühlt, dass es gesunden Sinnen nicht einfallen konnte, so schwerver-

1) Stieglitz, Geschichte der Baukunst. Nürnberg 1827; und Beiträge zur Gesch. d. Bauk. Leipzig 1834.

ständliche, tiefliegende Lehren, wie Schöpfung, Dreieinigkeit und dgl. durch so dürftige Zeichen wie rechter Winkel und Dreieck mitzutheilen. Ueberdies waren diese Formen durch die Natur vorgeschrieben, also gar nicht ein Gegenstand freier menschlicher Wahl, was doch bei dem Symbole in jenem Sinne vorausgesetzt ist. Wenn man endlich auch bei feineren, mehr willkürlichen Verhältnissen mit solchen Nebenbeziehungen ein Spiel getrieben hat, so hat dies mit der Kunst und der Schönheit nichts zu schaffen. Die Kunst stellt überall die Sache selbst dar, das Werk spricht selbst, und es ist ihr entgegen, wenn damit noch ein Sinn verbunden werden soll, der nicht darin liegt.

Das Wahre, was dieser Annahme zum Grunde liegt, ist die hohe Bedeutung der mathematischen Formen in der Architektur. Nicht, dass in ihnen schon die Schönheit bestände, vielmehr liegt sie noch in etwas ganz Anderem; aber sie sind eine nothwendige Bedingung, eine Grundlage derselben. Sie sind die Gesetze, nach welchen die Ordnung im Reiche der unorganischen Natur hergestellt wird, Gesetze, welche in der Wirklichkeit nicht frei zur Entwickelung kommen, sondern von dem organischen Leben bedeckt werden. Sie bilden daher das Maass, die ordnende Vorbereitung, auf welche erst die Schönheit folgen kann.

Eine zweite Annahme über das Wesen der Architektur, welche weiter, besonders auch unter den Architekten verbreitet ist, ist die, dass die Schönheit des Bauwerkes in der Zweckmässigkeit der einzelnen Theile bestehe. Wie das ganze Gebäude zu einem gewissen Zwecke errichtet werde, z. B. als Wohnhaus, als Tempel, so müsse auch jedes Glied seinen bestimmten Zweck erfüllen, und dies in seinem Aeusseren aussprechen, also die Säule das Gebälk tragen, das Gebälk die Säulen verbinden und das Dach tragen u. s. f. Diese Wohlordnung des Ganzen, dass kein Theil überflüssig, keiner ohne deutliche Stütze und Zusammenhang mit den übrigen sei, mache die Schönheit des Ganzen aus. Alle Verzierungen seien hienach nur so weit zu rechtfertigen, als sie Nutzen gewähren, oder doch denselben andeuten; Fensterbedachungen also müssten so eingerichtet sein, dass sie das Hineinströmen des Regens verhinderten, die Glieder des Gebälkes und Gesimses so, dass sie eine Erleichterung der tragenden Masse oder eine Sicherung gegen den Ablauf des Wassers vom Dache enthielten. Alles Uebrige, Ueberflüssige dagegen müsse fortbleiben.

Die Erfahrung hat diese Lehre bereits widerlegt; denn Niemand fand an dem trockenen, leeren Style, der eine Folge davon war, Gefallen, obgleich doch kein Architekt so konsequent war, dass er nicht dennoch einige, der Strenge jenes Gedankens nach, überflüssige Verzierungen eingeschwärzt hätte. In der Theorie aber verhält es sich

damit, wie mit den mathematischen Formen; die Zweckmässigkeit ist ein Naturgesetz wie diese, und zwar ein solches, welches in der unorganischen Natur deutlicher hervortritt. In diesem Gebiete, wo das Einzelne keine Selbstständigkeit hat, wo kein freier Wille herrscht, sondern wo jede Parzelle der anderen völlig gleich ist, muss alles strenge zum Ganzen gefügt sein. Auch der organischen Natur, und den anderen bildenden Künsten, sind die mathematischen und statischen Gesetze und das Gesetz der Zweckmässigkeit nicht fremd. Auch dem Baue des menschlichen Körpers liegt die Rücksicht auf den Gebrauch der Glieder und auf die Möglichkeit und Erleichterung des Tragens der körperlichen Last zum Grunde. Wenn hier die Verhältnisse und Formen nach dem Gesetze der Schwere und der Zweckmässigkeit schon durch die Natur ausgebildet sind, während der Architekt sie beim Bau scheinbar aus menschlicher Weisheit schöpft, so ist dieser Unterschied eben doch nur scheinbar, und widerlegt sich durch das, was wir vorher über die Naturnachahmung bemerkten; beides sind Naturgesetze, und es ist gleichviel, in welcher Form, ob durch Anschauung oder durch wörtliche Mittheilung wir uns ihrer bewusst werden. Der Unterschied zwischen der organischen und der unorganischen Natur ist daher nur der, dass alle diese Grundgesetze hier deutlicher hervortreten, dort von Fleisch und Blut, von lebendigerem Leben bedeckt sind. Die Schönheit aber beruht auch in der Architektur nicht auf der Zweckmässigkeit, sie fängt vielmehr erst da an, wo die Kunst sich über dieselbe erhebt.

Nach diesen ablehnenden Bemerkungen können wir die wahre Bedeutung der Baukunst näher entwickeln. Sie ist nichts anderes, als die Darstellung des Schönen in der unorganischen Natur. Sie behandelt den Stoff der bildenden Künste, die körperliche und äussere Masse, nach seinen eigenen Gesetzen, regelt und verbindet diese durch den einigen Geist künstlerischer Thätigkeit und stellt so ein Abbild der höheren Weltordnung dar. Es bedarf dies, bei dieser höchst eigenthümlichen, dem sinnlichen Bewusstsein schwierigsten Kunst, einiger Erläuterungen.

Zunächst vergegenwärtige man sich die Entstehung der Baukunst. Schon oben, als wir die Schönheit im Reiche der wirklichen Erscheinungen suchten, kamen wir unter Anderem darauf, dass jedes Werk menschlicher Hand schon einen Anklang des Schönen geben müsse, indem der natürliche Stoff das Gepräge geistiger Ordnung erhalte. Wir bemerkten indessen, dass die beabsichtigte Zweckmässigkeit und die Zufälligkeit der entstehenden Wohlgestalt der vollen Entwickelung selbstständiger Schönheit entgegentrete. Sobald nun der Zweck der

Arbeit nicht mehr ein sinnlich vereinzelter, dienender Zweck ist, sondern in der Arbeit liegt, und mit dem Streben nach Schönheit verbunden ist, beginnt die Kunst. Damit sie Baukunst werde, bedarf es dann auf dem Gebiete der bildenden Künste nur des Zusatzes, dass sie noch nicht auf die Darstellung der Schönheit der belebten und bewussten Natur gerichtet sei. Die Anforderung der Gestaltung des unorganischen Stoffes ohne bestimmten menschlichen Zweck ist indessen eine harte und schwierige; denn die unorganische Natur ist ohne eigenen inwohnenden Zweck, sie ist die todte, für fremde Benutzung bereit liegende Masse. Es bedarf daher einer bestimmten geistigen Richtung, welche die Einseitigkeit des Zweckes ausschliesst. Die Arbeit der Baukunst muss eine religiöse That sein; erst bei dem Bau des Tempels entsteht die architektonische Kunst. Die religiöse Frömmigkeit muss aber mit einer künstlerischen Pietät verbunden sein, mit dem Gefühl einer der Würde der Gottheit entsprechenden Wohlordnung der Erscheinung und mit der beginnenden Kenntniss von den Anforderungen der Schönheit und der Kunst. Wenn ein noch rohes Volk seinem Gotte zu Ehren einen Steinhaufen aufthürmt, wenn es, wie etwa die alten Kelten, Felsblöcke künstlich über einander erhebt oder zur Einschliessung des Tempelraumes im Kreise aufstellt, so ist hier die religiöse Stimmung noch von keiner künstlerischen begleitet. Erst dann trat diese ein, als die Meister sich bemühten, dem Werke durch die Behandlung der Formen innere organische Einheit, durch die Trennung und Verbindung einzelner Theile den Charakter der Harmonie, Symmetrie und Proportion zu verleihen und es dadurch zu einer Erscheinung zu gestalten, welche des Gottes würdig, das heisst, so weit es innerhalb der Gränzen der unbelebten Natur möglich, seinen Eigenschaften entsprechend sei.

Das nächste Erforderniss dieser Kunst ist sodann, dass die geistige Thätigkeit ihrer Aufgabe treu bleibe, dass sie die Gesetze des unorganischen Körpers zu den ihrigen mache. Daher zunächst die nothwendige Rücksicht auf Schwere und Cohärenz. Das Gesetz der Schwere und der Cohärenz gehört zum Wesen der unorganischen Natur. In der organischen ist es zwar auch, aber durch die inwohnende Lebenskraft aufgehoben. Für diese ist es daher nicht ein wesentlich charakteristischer Zug; in jener aber muss es frei und selbstständig hervortreten. Dahin gehört ferner die Rücksicht auf Zweckmässigkeit. Der unorganische Stoff ist selbstlos, äusserer Gewalt hingegeben, dienend; auch diese Eigenthümlichkeit muss daher in seiner künstlerischen Behandlung ausgebildet werden. Der Künstler muss zwar seine geistige Freiheit dem Stoffe leihen, aber so, dass sie in diesen sich hineinlebt; sie vernichtet

daher den Ausdruck der Zweckmässigkeit nicht, sie adelt ihn nur. Die Zweckmässigkeit muss nicht wie eine fremde Zumuthung, sondern wie freiwillige Leistung an dem Werke hervortreten. Daher ist es denn der Baukunst angemessen, dass ihr Werk sich als Einschliessung eines freien, brauchbaren Raumes darstelle, als der Körper einer inneren Seele. Der Zweck endlich ist seiner Natur nach ein bestimmter individueller, der denn auch dem Werke den Charakter des Individuellen verleiht. Es ist leicht zu finden, wie durch diese Verbindung des inwohnenden Zweckes mit den Erfordernissen der Schwere und Cohärenz sich die künstlerischen Ansprüche auf Einheit des Ganzen, auf Theilung, auf Symmetrie, Proportion und Harmonie der Theile entwickeln.

Es geht hieraus ferner die schwache Seite der Baukunst hervor. Denn da sie den Schein eines individuellen Zweckes erfordert, so ist sie auch von dessen Umfang abhängig; sie berührt daher das Gebiet gemeiner Nützlichkeit und steht nicht so, wie die anderen Künste, in unverkennbarer Freiheit da. Auf der anderen Seite hat sie aber den Vorzug, die reinste und eigenthümlichste aller Künste zu sein. Gerade weil sie die unorganische Natur gestaltet, die in der Wirklichkeit am Wenigsten den Eindruck des Schönen macht, ist sie gezwungen und berufen, die Gesetze der Kunst am bestimmtesten und schärfsten auszuarbeiten. Sie läuft niemals Gefahr, sie mit den Gesetzen der Wirklichkeit zu verwechseln und dadurch in das bloss Angenehme hinabzusinken. Vor der Musik, die übrigens in der scharfen Sonderung von der Natur und in der selbstständigen Entwickelung der Kunstgesetze mit der Architektur verwandt ist, hat diese den Vorzug des strengeren, härteren Stoffes, welcher falsche Motive, Sinnlichkeit und Willkür, nicht an sich kommen lässt, oder doch gleich als solche zu erkennen giebt. Durch diese Strenge und Reinheit der Kunstgesetze wird die Architektur die Grundlage aller Künste, alle müssen sie befolgen und wenn sie, mit der Natur ringend, nach Regeln suchen, auf den architektonischen Boden zurückgehen. Von der sinnlichen Seite der Erscheinung ist die Baukunst am weitesten entfernt, dagegen kann sie wohl, auf einer Vorstufe ihrer Ausbildung zur Schönheit, das Gebiet des Erhabenen streifen. Wenn nämlich das Schönheitsgefühl noch nicht ganz ausgebildet ist, kann es der religiösen Frömmigkeit dadurch zu dienen glauben, dass es durch den Kontrast der Grösse staunende Ehrfurcht zu erwecken sucht. Bei weiterer Entwickelung der Kunst wird aber dieser falsche Anspruch aufgegeben, und sie wird auch in geistiger Beziehung mit ihrem Stoffe und ihrer Aufgabe ganz eins.

Es ist nicht ganz leicht, den Geist, der in der schönen Architektur seinen Ausdruck findet, in Worten zu bezeichnen. Ein Geist in dem

Sinne des Wortes, welcher uns der geläufigste ist, als vollkommen bewusster, persönlicher Geist, darf es nicht sein, weil ein solcher dem Reiche unbewusster Gesetzlichkeit, dem die unorganische Natur angehört, nicht zukommt. Es knüpft sich auch unmittelbar an die Forderung der Persönlichkeit die der Individualisirung nach Geschlecht, Alter u. s. f., welche hier zurückgewiesen werden muss. Es giebt aber in der That auch Geister anderer Art, die allgemeinen Geister der Jahrhunderte und der Völker. In jeder Gesellschaft, und besonders in jedem Volke bildet sich durch den Austausch der Gedanken, durch gemeinsame Auffassung gleicher Verhältnisse und durch gemeinsame Wirksamkeit ein solcher Geist. Die Vorstellungen von der Gottheit, von der Stellung der Menschen zu Gott, der Bürger zum Volke und zu den Herrschenden, die Auffassung der Familie und des Rechtes u. s. f. werden zu einem bestimmten Ganzen, zu einer Grundanschauung, von welcher der Einzelne erfüllt ist und die unbemerkt seinen Gefühlen und Gedanken Form und Maass giebt. Auch in den individuellen Beziehungen des Lebens ist diese Grundanschauung wirksam, aber sie kommt in diesen reicheren und verwickelteren Verhältnissen weniger zum Vorschein, als da, wo der Einzelne dem grossen Ganzen sich willenlos und demüthig unterordnet, in der Religion, im Staate und im Rechte. Hier ist ein Verhältniss der Unselbstständigkeit der Theile, des Anfügens und Dienens, welches der unorganischen Natur und ihrer Bestimmung entspricht; dies ist daher auch die geistige Grundanschauung, welche in der Architektur sich dem Stoffe mittheilt und ihn näher gliedert und ordnet. Wir sehen leicht, wie die Reinheit und Strenge, welche auf dem Gebiete des öffentlichen Lebens herrscht oder herrschen soll, wiederum den Anforderungen dieser Kunst und ihres Stoffes entspricht. Daher wird denn auch in ihr der Schein des Beliebigen und Willkürlichen am wenigsten gestattet, sie bleibt sich am meisten und am längsten gleich, und hat auch hierin den Charakter strenger Gesetzmässigkeit vor den anderen Künsten voraus.

Wir werden weiter unten darauf zurückkommen, wie dieser Zusammenhang der Architektur mit dem Gemeingeiste der Völker ihr eine besondere historische Wichtigkeit verleiht.

Die Sculptur.

In der strengen Reinheit der Architektur erreicht die Kunst ihre Aufgabe nur theilweise; denn eine höhere Schönheit als jene allgemeine, deren auch die unorganische Natur fähig ist, entwickelt sich in der belebten. Die bildende Kunst muss also dazu übergehen, auch diese

Schönheit im Elemente des Raumes hervorzubringen, und zwar zunächst in der blossen Körperlichkeit, ebenso wie sie der Architektur zum Grunde lag, ohne Rücksicht auf Farbe und Stoff. Die Architektur war für diese zweite Arbeit eine unentbehrliche Vorschule. Denn der Sinn muss schon geübt sein, die Gesetze der körperlichen Schönheit zu handhaben, die geistige Bedeutung der Form, abgesehen von den Bedingungen der Wirklichkeit, aufzufassen, die strengen Anforderungen räumlicher Schönheit, die Einheit des Mannigfaltigen, die Verhältnisse und das Maass zu beobachten, um sie auch in der bedeutungsvollen und veränderlichen Natur festzuhalten. Er muss gewöhnt sein, die Rücksichten der äusseren Natur, Schwere und Zweckmässigkeit, nicht als Hindernisse sondern als die Träger der Schönheit zu betrachten.

Aus der Anwendung jener Schönheitsgesetze auf das Leben folgt es sogleich, dass nur solche Gestalten der Natur dieser Schönheit fähig sind, in welchen sich das Leben vollständig und in sich abgeschlossen zeigt.

Es giebt ein sehr äusserliches und grobes Kennzeichen, welche Formen des Lebens zum künstlerischen Zwecke der Sculptur schön sind. Nur die Gestalten, die sich vom Boden ablösen. Ein Baum, in voller körperlicher Gestalt plastisch dargestellt, würde nicht schön sein, weil wir bei ihm immer das Gefühl haben, dass er nicht selbstständig sein, nicht einmal selbstständig scheinen kann, weil er nothwendig mit dem Boden zusammenhängt, und durch diesen mit dem ganzen Weltkörper. Ihn allein darstellen heisst also etwas Todtes, nicht etwas Lebendes bilden. Nur das Thier ist daher darstellbar für die Sculptur, ja sogar zunächst nur der Mensch, als das einzig geistig Lebendige, und die edleren Thiere, gewissermaassen symbolisch, durch eine gleichnissartige Uebertragung menschlicher Bedeutung auf sie.

Die Aufgabe der Sculptur ist also D a r s t e l l u n g d e s M e n s c h e n, und zwar in ganzer Körperform, und es fragt sich, welche Folge diese Art der Darstellung für die Auffassung der menschlichen Natur hat.

Zuerst fasst die Sculptur den Menschen e i n z e l n auf; dies ist ihre eigentliche Aufgabe. Denn das körperliche Leben des Menschen ist ein in sich abgeschlossenes; die Aufgabe der Darstellung dieses Lebens ist also mit der einen Gestalt erschöpft. Es folgt daraus, dass die Gruppe und das Relief nicht die wesentlichsten und natürlichsten Aufgaben der Sculptur, sondern schon Uebergänge zur Malerei sind.

Diese einzelne Gestalt stellt sie aber ganz dar; denn nur in dem ganzen Körper ist das Leben vollendet, jedes Glied enthält noch einen einzelnen besonderen Ausdruck desselben. Man hat viel darüber geschrieben und gestritten, weshalb die Sculptur der B e k l e i d u n g der

Gestalten abhold, weshalb es z. B. weniger günstig sei, eine Gestalt in der Tracht des vorigen Jahrhunderts, oder auch nur in unserer Tracht plastisch darzustellen. Die Antwort ist aber leicht zu geben. Was diese Kunst darstellen will, ist Leben, das ganze Leben des Menschen. Der todte Stoff einer Bekleidung, die nicht den Körper durchblicken lässt, ist daher nicht ihr Gegenstand, er entzieht der Darstellung den Ausdruck, welchen der verhüllte Theil geben würde, und macht sie unvollständig. Eine theilweise Verhüllung kann nun zwar auch in der Sculptur für die Schönheit der Darstellung vortheilhaft sein, indem sie dem geistigen Leben des gebildeten Menschen angemessen ist, eine Tracht aber, die den ganzen Körper bedeckt oder entstellt, und daher für den Ausdruck des Lebens in der Form wenig oder gar keinen Raum lässt, ist unbrauchbar. Es gilt dies für die Sculptur mehr als für die Malerei, weil sie die menschliche Gestalt in einem anderen Sinne auffasst. Das Doppelwesen des Menschen spricht sich nämlich schon in seiner Gestalt aus. Das Gesicht hat einen vollkommen genügenden Ausdruck für sich; das innere Wesen des Menschen, seine Seele liegt auf seinem Gesichte. Sehen wir aber das Gesicht mit dem Körper, so verliert dieses seelenhafte Wesen an seiner ausschliesslichen Bedeutung, und es tritt der Zusammenhang mit der körperlichen Natur viel stärker hervor. Jenes eigentlich Seelenhafte liegt nun vorzugsweise im Auge, es spricht sich zwar auch in den festen Formen des Gesichtes aus, aber mehr in den leicht bewegten Zügen und in den Farben. Die Sculptur, die durch die festen unbewegten Formen wirkt, kann von diesem Ausdrucke nur einen geringen Anklang geben, und sie darf daher, um einen vollständigen Ausdruck des Lebens zu haben, des Körpers nicht entbehren. Gesicht und Körper stehen aber in gewissem Sinne im entgegengesetzten Verhältniss; und daher kann es auch für die Sculptur, wenn sie dem Kopfe einen mehr seelenhaften Ausdruck geben will, vortheilhaft sein, den Körper leicht zu verhüllen, um die sinnliche Kraft des Körperlichen zu schwächen. Indessen sind Darstellungen dieser Art nicht die, in welchen sie ihre Eigenthümlichkeit am entschiedensten ausspricht; dies geschieht vielmehr in denen, wo sie den ganzen Körper entblösst zeigt, und dafür, weil sich damit das eigenthümlich Seelenhafte im Gesichte nicht verträgt, etwas davon ablässt, das Gesicht gleichsam einen Ton tiefer stimmt, damit es zum Körper harmonire.

Der Ausdruck der ganzen Gestalt wird dadurch nicht weniger geistig und edel. Denn jenes eigenthümlich Seelenhafte, das im Gesichte seinen Ausdruck findet, und das uns allerdings im Leben das Wichtigste, in der Gestalt geliebter Menschen das Liebste ist, ist dennoch nicht

ein so unbedingt Reines, sondern vielmehr ein Zweideutiges. Denn in diesem Eigenthümlichen, wie es einerseits die Gabe und das Mittel des höchsten Heiles ist, liegt auch andererseits das Egoistische, die eigenwillige Abweichung von der festen Regel der Natur, die Willkür, die Sünde. Die Satzungen, die Triebe der Natur an sich sind rein, sie sind festes Gesetz; das Natürliche wird erst dann zum Sinnlichen und Unwürdigen, wenn der Mensch sich mit der Schwere seines Willens in dasselbe wirft, und dadurch die ruhige Ordnung der Naturgesetze stört, indem er sich einem hingiebt, das andere vernachlässigt.

Die Sculptur, indem sie daher genöthigt ist, dem Gesichte statt dieses willkürlichen bewegten Ausdruckes etwas von der Ruhe des Körpers zu geben, muss auf der anderen Seite den Körper, um ihn in Harmonie mit dem Gesichte darzustellen, von seiner geistigen Seite auffassen. Sie muss daher die Regel, nach welcher die Natur ihn formte, wodurch sie ihn zu den Zwecken des geistigen Lebens geschickt machte, deutlich heraustreten lassen.

Dies ist die Beziehung, in welcher die Gesetze der leblosen Natur hier wieder vorkommen, dieselben wie in der Architektur, nur in einer mehr complicirten und bestimmteren Anwendung. Die Zahl der geistigen und natürlichen Zwecke, zu welchen die Gestalt des Menschen geschaffen ist, ist gross, und je nachdem der eine oder der andere hervortritt, wird auch die Gestalt ausgebildet. Die Natur hat uns den Reichthum von verschiedenen Kräften, die Empfänglichkeit für leichte Anregung, und die Bildsamkeit gegeben, um uns für eine grosse Verschiedenheit der Verhältnisse auszurüsten. Eine solche Verschiedenheit tritt theils durch unsere Selbstbestimmung, theils schon durch die Regel der Natur selbst ein; der Mensch ist daher nicht bloss Mensch, sondern er gehört einer bestimmten Klasse des Alters, des Geschlechtes, der Anlagen an. Strenge hat die Natur den männlichen und den weiblichen Körper nach ihrer Bestimmung unterschieden. Der Körper des Greises und des Jünglings, dessen der zu geistiger, und dessen der zu körperlicher Arbeit geeignet ist, ferner der Körper der Jungfrau und des mütterlichen Weibes unterscheiden sich nicht weniger auf's bestimmteste. Diese und ähnliche Gattungen stehen daher durch die Regel der Natur fest, und auf der Trennung derselben beruht die Ordnung des menschlichen Geschlechtes. Statt der einen bestimmten Regel der Baukunst hat daher die Plastik für die Zweckmässigkeit und Schönheit der Gestalten mannigfaltige, nach den geistigen und physischen Unterschieden der Menschen abweichende Rücksichten.

Alle jene natürlichen Unterschiede gehören auch der Seele des Menschen an und prägen sich in ihr aus. Aber freilich, sie ist nicht

nothwendig daran gebunden, und die Gränzen der Gattung werden durch die Freiheit des Menschen oft überschritten. Der Jüngling erwirbt sich in geistiger Anstrengung die Weisheit, Erfahrung und Milde des Greises; das Weib eignet sich manches von männlicher Kraft und Selbstständigkeit an. Es ist daher klar, dass, wo dies seelenhafte Wesen des Menschen vorherrscht, die natürlichen Unterschiede von geringerer Bedeutung sind. Es ist aber ebenso klar, dass diese Erhebung des Einzelnen über die Ordnung der Natur sich weniger im ganzen Körper als im vorübergehenden Ausdrucke des Gesichtes zeigen kann. Sie wird, wenn die ganze Gestalt erscheint, stets dem Gesichte eine stärkere Bedeutung geben, als dem übrigen Körper, und daher die Harmonie beider stören. Für die Sculptur ist sie desshalb nachtheilig, und diese ist vielmehr an die Ordnung der Natur gebunden. Der Geist, welcher in ihr lebt, ist daher der Geist einer festen Ordnung, einer ausgeprägten Sitte. Im Verhältniss zur Baukunst, in welcher sich nur die aller allgemeinsten Verhältnisse der religiösen und politisch-sittlichen Grundanschauung aussprechen, ist der Geist der Plastik sehr viel mehr auf das Individuelle gerichtet. Wenn dort nur das Allen gleiche Gesetz zum Vorschein kam, so liegen hier schon die vielfach verschiedenen Anwendungen desselben, die aus der Veredelung der Naturverhältnisse in der Familie entstehen, innerhalb der unmittelbaren Aufgabe. Im Gegensatze gegen die mehr subjectiven Künste, namentlich auch gegen die Malerei, bleibt aber die Sculptur noch im Allgemeinen stehen. Auf die feinsten Modificationen und zumal auf die Sonderbarkeiten und Abweichungen darf sie sich nicht einlassen, ihr Reich ist in den einfachen Verhältnissen, wo Regel und Maass noch vorherrschend sind.

Die Malerei.

In der Sculptur hatte die Kunst aufgehört am Boden zu haften, statt des allgemeinen Lebens fasste sie das individuelle auf; aber sie behielt noch die Form des Aeusserlichsten, die Körperform bei, und wurde durch diese beschränkt und bedingt. In der Malerei leistet sie auf die volle Körperlichkeit Verzicht, und begnügt sich mit dem blossen Scheine des Körpers, um mehr geistige Freiheit des Ausdruckes zu haben. Auch an einem plastischen Werke kann die Farbe, wenn sie nur in leisen Andeutungen vorkommt oder sich doch den Gesetzen des plastischen Styls unterordnet, wohlthätig wirken. Geht sie aber darüber hinaus oder gar bis zu voller Darstellung des Lebens, so verfällt sie leicht dem Unschönen. Denn in ihr ist schon so viel von dem Elemente der Bewegung enthalten, dass sie mit der unbewegten Form leicht in

einen Widerspruch tritt und dieselbe als abgestorben erscheinen lässt[1]). Die Farbe muss daher, um auf ihre Weise zu wirken, auf die wahre Körperlichkeit verzichten, und sich mit dem Scheine derselben begnügen.

Wie der Geist dieser Kunst sich zur Sculptur verhält, ist zum Theil schon oben angedeutet, oder geht doch aus dem Gesagten hervor. Jene Naturgesetze, auf welchen der Bau des Körpers beruht, und in deren verschiedenen Modificationen sich die Ordnung der Geschlechter und Gattungen ausspricht, können nur in der körperlichen Gestalt vollkommen ausgebildet werden; in dem blossen Farbenschein haben sie nur untergeordnete Bedeutung. Die Malerei ist daher für dieses der Sculptur eigenthümliche Gebiet weniger geeignet, und also um so mehr auf das Seelenleben, in welchem jene hinter ihr zurückbleibt, angewiesen.

Dies ist ihr Unterschied in Beziehung auf die einzelne menschliche Gestalt. Eine fernere Verschiedenheit beider Künste aber ist die, dass in der Malerei die menschliche Gestalt nicht, wie in der Sculptur, isolirt erscheint. Auch hier wird uns zwar die menschliche Gestalt als die Ercheinung eines in sich abgeschlossenen natürlichen Lebens anschaulich, allein diese Abgeschlossenheit zeigt sich deutlich als eine nur scheinbare, welche durch andere Kräfte wieder aufgehoben wird. Die Farbe ist nicht, wie die Form, ein Erzeugniss der inneren Lebenskraft allein, sondern sie wird bedingt durch dass äussere Licht und durch unzählige Reflexe der anderen Dinge. Sie kann daher an dem völlig Isolirten nicht gedacht werden, und die farbige Gestalt setzt vielmehr nothwendig Umgebungen, einen Hintergrund voraus. Auch in geistiger Beziehung sind in der Malerei die Gestalten nicht so isolirt, wie in der Sculptur. Wir sahen vorher, dass diese die natürlichen Unterschiede der Menschen nach Geschlecht und Alter in einem allgemeinen Sinne auf's Tiefste ausprägt, aber in die noch feineren Schattirungen der Seele weniger eingeht. Die Malerei giebt jene natürlichen Unterschiede nicht so kräftig, fasst aber dafür das Seelenleben tiefer auf. Dies Seelenleben nun, obgleich es mehr aus dem freien Willen hervorgeht, steht doch in einer näheren Verbindung mit den äusseren Umgebungen, als jene natürliche Verschiedenheit. Diese bildet sich vermöge eigener Kraft, ohne des Anreizes äusserer Umstände zu bedürfen, oder von ihnen wesentlich geändert zu werden. Das eigenthümliche Seelenleben, die Individualität im engeren Sinne, empfängt

[1]) Es kommt hier nur darauf an, die Grundzüge des Verhältnisses der bildenden Künste aufzuzeichnen. Wie weit die Plastik über ihre Grenzen hinausgreifen, vermöge des Strebens jeder einzelnen Kunst auf die Totalität des Wesens auch malerische Motive und namentlich die Farbe benutzen könne und solle, wird besser im geschichtlichen Verlaufe berührt werden.

dagegen vielfältig seine Farbe von den äusseren Umgebungen, von den Menschen, mit denen wir in Berührung kommen, von Glücksgütern, von Geschäften, endlich von Sitten und Gewohnheiten der Zeit, des Ortes, der Familie, in der wir uns bilden. Und ebenso wie es von äusseren Umgebungen ausgeht, prägt es sich auch wieder denselben ein. Auf dem Gesichte lesen wir den Charakter des Menschen, in seinem übrigen Körper ist wenig Spur davon; aber in seinen Umgebungen, in seiner Art sich zu kleiden, in der Einrichtung seines Zimmers, in den Orten, welche er aufsucht, in den Leuten, mit denen er in Verhältnisse tritt, und besonders in der Art, mit welcher dies geschieht, in allen diesen Dingen lernen wir den Menschen besser kennen, als in seinem Körper selbst; dies alles zusammen bildet in einem weiteren Sinne den Körper seiner Seele.

Auch aus diesem Grunde ist es der Malerei natürlich, dass sie den Menschen nicht allein, sondern mit seinen Umgebungen, dass sie also einen Ausschnitt der Welt gebe.

Dies zeigt uns die Verschiedenheit beider von einer anderen Seite, als wir sie vorher betrachteten. Man hat den Menschen den Mikrokosmos, die Welt im Kleinen genannt, weil sein ganzes Wesen in sich zusammenhängend und selbstständig auf so vielen Kräften, und auf der verschiedensten, allerkünstlichsten Uebreinstimmung und Wechselwirkung beruhend ist. Auch desshalb, weil sich in ihm die grosse Welt, der Makrokosmos, gleichsam abspiegelt, weil alle die Kräfte, welche hier im weiten Raume vereinzelte, gröbere, materiellere Wirkungen hervorbringen, sich in ihm zusammenfinden, um das feinste, geistigste Erzeugniss der Natur zu erzeugen. Jene kleine Welt ist der Gegenstand der Sculptur; die Malerei fasst wieder die Welt im Grossen auf, aber in ihrem geistigen Sinne, also nicht bloss mit Beziehung auf das materielle, geistlose Leben der übrigen Natur, sondern in Beziehung auf das geistige Leben der Schöpfung in ihrer Wechselwirkung mit dem Menschen. In dieser dritten der bildenden Künste kommen daher auch andere Naturgesetze zur Sprache, als in den beiden anderen. Die Architektur construirte ihr Werk durch die Gesetze der leblosen unorganischen, die Sculptur beschränkte sich auf die Gesetze der belebten Natur, die Malerei umfasst das Gesammtleben, vereint also, was jene getrennt hatten.

Dies Gesammtleben ist nun ein viel geistigeres, als das, welches den beiden anderen Künsten zum Grunde lag; es lässt sich überall nicht in einzelnen, bestimmten, materiellen Stoffen nachweisen, es rinnt nicht in bestimmten Adern und Nervenfäden, sondern es ist durch die feinste Berührung der Dinge mit einander hervorgebracht. Es setzt

dabei die anderen materiellen Regionen voraus; aber weil es an ihrer Schwere nicht haftet, und sich nur über ihnen, und nachdem sie vollendet sind, entwickelt, so haben sie für dies geistigere Leben keine Bedeutung durch sich selbst, sondern nur durch ihren Schein, der Raum, der Körper nicht wirklich, sondern nur durch seine Lichtwirkungen, durch Perspective, Schatten und dergl. Hierdurch unterscheidet sich die Malerei von den beiden anderen bildenden Künsten.

Architektur und Sculptur geben die Form wirklich, die Malerei nur den Schein. Sie hängt aber mit jeder von beiden Künsten wieder auf eigenthümliche Weise zusammen, und im Gegensatze gegen die Sculptur kann man sagen, dass sie sich der Architektur wiederum nähere. Denn in der Sculptur ist der Gegenstand in sich selbst völlig einig, jedes Glied ist untrennbar vom Ganzen, durch ein Naturgesetz damit verbunden. In der Architektur, wie in der Malerei, aber erscheinen die Theile mehr gesondert; die einzelne Säule ist nicht so nothwendig an dieser Stelle wie Arm oder Fuss an der Statue, ebenso aber kann man die einzelne Gestalt im Bilde auch unabhängig von der Stelle, welche sie darin einnimmt, betrachten. Beide geben ein Gesammtleben, während die Sculptur ein Einzelleben giebt. In der Sculptur ruht das Prinzip, welches die Erscheinung zu einem Ganzen macht, das Einheitsprinzip, völlig und ausschliesslich in der Natur des Gegenstandes. In der Malerei, wie in der Architektur, scheint das Einheitsprinzip einigermaassen ausserhalb des Gegenstandes zu liegen; der Gegenstand ist dieser Schönheit wohl fähig, er bringt sie aber nicht aus sich selbst, und aus eigener Wurzel hervor, sondern sie kommt durch eine äussere Kraft, die darin wirkt, in's Leben. Das Einheitsprinzip ist daher in beiden weniger natürlich, als in der Sculptur, und mehr geistig, es ist eine höhere Ordnung der Dinge.

Bei dieser Verwandtschaft sind beide darin verschieden, dass in der Malerei das Einzelne nicht mehr die Gestalt des Leblosen hat, sondern auch schon belebt, mehr oder weniger selbstständig ist. Sie giebt daher ein reicheres Leben als die Architektur; bei dieser war es das Gesammtleben, mit Ausschluss des Einzellebens, hier beruht das Gesammtleben vielmehr auf der Lebensfülle des Einzelnen. Man kann in diesem Sinne sagen, dass die Architektur eine unvollkommene, vorbereitende Andeutung der Malerei, und dass diese die vollkommene Ausführung dessen sei, was in der Architektur nur geahnt worden. Die Sculptur aber erscheint dann als die vermittelnde Kunst, indem sie das Einzelleben in einer ähnlichen Art wie die Architektur das Gesammtleben behandelt, und dadurch die Möglichkeit einer Verbindung beider anschaulich macht.

Die drei Künste schreiten daher in einer natürlichen Ordnung fort, jede folgende fasst ein immer tieferes geistiges Prinzip auf. Die Architektur nur das Leben äusserer Ordnung, wie es auch in der unorganischen Natur erscheint, die Sculptur das Leben des natürlichen Organismus, die Malerei das geistige Gesammtleben der Welt. Diesem steigenden Fortschritte in geistiger Beziehung entspricht ein Abnehmen in materieller. Denn die Architektur hat noch die grobe, schwere, grosse Masse der Wirklichkeit, die Sculptur noch die äussere fühlbare Gestalt, die Malerei nur den Schein. Wenn hienach die Malerei die höchste, geistigste, unmateriellste der drei bildenden Künste ist, so ist damit auch eine Gefahr verbunden. Sie steht nicht mehr völlig in dem Maasse, wie die Sculptur, in der Mitte des Kunstgebietes, sondern auf der Gränze, wo ein Uebergehen in die Wirklichkeit eher zu befürchten ist. In geistiger Beziehung hat sie die weitere und reichere Aufgabe, den Menschen in seiner höheren, subjectiven Freiheit aufzufassen. Mit der Freiheit des Geistes im Körper ist aber auch die Gefahr der Verirrung nahe gelegt. Die Architektur ist die reinste Kunst, weil sie keinen Willen ausspricht. Die Willkür ist von ihr ausgeschlossen, sie erscheint nur als Fehler des Architekten, nicht als Bestandtheil des schönen Werkes. In der Sculptur hängt unläugbar, selbst für den gröberen Sinn, die Schönheit mit Reinheit und Strenge zusammen. Die Malerei dagegen liebt reiche Motive, sie kann die Hässlichkeit als Contrast gebrauchen und in das Sinnliche übergehen. Die Architektur gränzte noch an das Erhabene, die Malerei kann schon zum bloss Angenehmen herabsinken. Praktisch wichtig ist besonders der Gegensatz zwischen der Malerei und Sculptur, da wo beide eine scheinbar gleiche, in Wahrheit aber sehr verschiedene Aufgabe haben, bei der Darstellung des einzelnen Menschen. In der Sculptur, weil sie auf diese Gestalt beschränkt ist, fällt die Schönheit des Werkes mit der natürlichen Vollendung des Körpers zusammen; was diesen gesund, im vollen Gleichmaasse sinnlicher und geistiger Kräfte, nach Geschlecht und Art vollkommen darstellt, begründet auch die Schönheit des plastischen Werkes. Wendet man aber diese Regel unbedingt auf die Malerei an, fordert man auch hier die gleiche Schönheit der einzelnen Gestalt, so wird die eigentliche Kraft der Malerei zerstört. Gelänge es wirklich, die einzelne Gestalt so schön zu malen, wie das Meisterstück der Sculptur, so würde es aus dem Gesammtbilde sich ablösen, seine Einheit mit den Umgebungen würde aufgehoben sein. Es ist aber auch unmöglich, dass die Gestalt im Gemälde diese vollkommene Schönheit habe; dazu gehört die volle Form und der Mangel der Farbe. Denn die Farbe ist durch die äussere Beleuchtung bedingt und giebt uns

daher schon den Eindruck der Abhängigkeit und einer relativen Unvollkommenheit; die Anwendung des sculptorischen Schönheitsprinzips auf die Malerei erscheint daher als Widerspruch gegen die Farbe, wie Herder sehr gut sagt, als eine Lüge von Schönheit [1]). Im Gemälde muss der Einzelne mehr Wahrheit als Schönheit haben; das Charakteristische seines Wesens in der bestimmten Situation ist das Verdienst seiner Gestalt. Für die Schönheit des Bildes ist er nur ein Theil, er muss in Form und Farbe ihr entsprechend sein.

Die Harmonie der Formen in der Malerei begründet ihre Verwandtschaft mit der Architektur, von der schon oben die Rede war. Die Harmonie der Farben dagegen setzt sie in Beziehung zur Musik. Das Licht und die Farbe bilden die unkörperliche, dem Elemente der Zeit verwandte Seite des Raumelementes. Auch hier das Flüchtige, Einseitige, das Anwachsende und Abnehmende, die zarten Verhältnisse. Die Schönheit des Lichtes berührt daher, wie die musikalische, die Region des unbestimmtesten Gefühles in der Seele. Daher ist in der Harmonie der Farben etwas der musikalischen Harmonie Aehnliches, es ist die reichste, zarteste Seite, die Gränze der bildenden Kunst. Allein die Farbe an sich ist noch weichlicher und unbestimmter als der Ton, ihr mangelt das Princip der Zahl, der Einheit, des Abschliessens. Nur durch die Verbindung mit der Form wird sie daher künstlerischer Behandlung fähig. Wir erkennen hierin zwei Pole, zwischen denen sich die Malerei bewegt; den der strengen, plastischen Form und den der weichen, verschmelzenden Farbe. Keinem von beiden darf sie sich zu sehr nähern, und doch stehen beide in einem geistigen Gegensatze, der es schwer macht, sie zu vereinigen. Wir werden daher auch in der Geschichte mehr oder weniger, und in verschiedenen Durchdringungen, das abwechselnde Vorherrschen bald des einen bald des anderen Prinzips finden. Beide sind sich auch geistig entgegengesetzt, denn jenes führt in seiner Consequenz auf eine Annäherung an die plastische Schönheit, an das Ideale, dieses zum Detail und zur Kleinlichkeit des Wirklichen, zu einem Materialismus.

Wir erkennen hieran, wie die Malerei, auf dem Boden der bildenden Kunst, die Reihe beschliesst. Wenn sie in dem Gebrauche des Reichthums vielfältiger Beziehungen, der ihr vergönnt ist, so weit geht, dass sie auch das Kleinliche, Spielende und Unwürdige der Natur aufnimmt, ohne es durch künstlerische Kraft zu adeln, dann sinkt sie in jene trübe Mischung der Elemente, welcher die Kunst entfloh, zurück; sie

1) Herder's Werke zur schönen Literatur und Kunst, Gesammtausgabe v. 1830. XIX. 66.

theilt das Geschick des Wirklichen. Sie steht dadurch in einem umgekehrten Verhältnisse zur Wirklichkeit wie die Baukunst. Diese, an das tägliche Leben sich anlehnend und daraus hervorgehend, riss sich durch Strenge und Reinheit von demselben los, um sich in den klaren Aether der Kunst zu erheben. Jene, vom Scheine ausgehend, senkt sich wieder in die Wirklichkeit zurück, um ein Scheinbild derselben zu werden.

Vor diesem Herabsinken bewahrt sie nichts als das Festhalten an dem Boden, von dem sie ausgegangen ist, an der Lauterkeit des Elementes, dem sie angehört. Nur so lange bleibt sie wahrhaft in der Würde der Kunst, als die Erfordernisse räumlicher Schönheit, wie sie in der Baukunst festgestellt, in der Sculptur auf das individuelle Leben angewendet wurden, auch in ihr beobachtet werden. Sie soll und darf dadurch nicht abgehalten werden, die ganze Fülle des Lebens zu verarbeiten, aber unter diesem Reichthum des Mannigfaltigen muss die einfache Strenge der Form und der Verhältnisse in ihrer Reinheit erhalten bleiben, wie der feste Bau des Körpers unter dem heiteren Scheine seiner reichen Bekleidungen.

Es ist dies das geheimnisvolle Element der Malerei, das sich leichter dem Gefühle des Kunstverständigen andeuten, als in deutlichen Worten aussprechen lässt, und das in neuerer Zeit die Künstler oft mit dem, freilich nicht selten missverstandenen, Worte Styl bezeichnet haben. Es ist damit weder die Zurückweisung irgend einer Klasse von Gegenständen, als zu klein und gering, noch gar die Anforderung eines Ideals gemeint, sondern nur jenes Festhalten an der ächt künstlerischen Reinheit, die sich den Lockungen der sinnlichen Wirklichkeit nicht hingiebt, und dadurch jeden Gegenstand, auch den leichtesten und anspruchslosesten adelt.

Es bleibt daher auch auf der höchsten Stufe malerischer Entwickelung eine Erinnerung an das architektonische Prinzip, aus dem sie hervorgegangen. Wir sahen nun schon bei der Architektur selbst dass dies Prinzip, damit es sich gestalte, die Individualität eines bestimmten Volkes aussprechen müsse. Es folgt daraus, dass auch in der Malerei noch eine Einwirkung dieses historischen Volkscharakters geltend bleibt, nicht etwa bloss wie eine zufällig hinzutretende Bestimmung, sondern als nothwendige Bedingung und als Lebensprinzip. Wir finden daher auch hier eine Andeutung, dass die Kunst stets eine historisch bestimmte sein muss, und werden zu ihrem vollen Verständniss auf die Geschichte verwiesen.

Dem Gefühle unserer Zeitgenossen mag es fremdartig und sonderbar klingen, wenn die Architectur als der nothwendige Anfang der

bildenden Kunst bezeichnet wird, offenbar die schwerste Kunst, welche dem Leben am fernsten liegt. Uns ist es, kann man entgegnen, am natürlichsten, zuerst von der Malerei angezogen zu werden, durch sie auf die Sculptur einzugehen und endlich uns den dunkeln Reiz, welchen die Baukunst hatte, näher zu erklären; auch das Talent, das malerische und das plastische, nimmt nicht den Umweg durch die Architektur. Allein, ist dawider zu erinnern, uns liegt auch der Erwerb der Jahrhunderte vor; in der Malerei, wenn sie auch anfangs nur als ein Spiegelbild der Wirklichkeit erschien, werden wir allmälig mit den Bedingungen höherer Kunst vertraut, und lernen sie dann auch in ihrer strengeren und reineren Anwendung verstehen. Dem Talent sind jene höheren Gesetze der Schönheit natürlich, es ahnt sie schon in der wirklichen Erscheinung, wenn es auch nicht das Bedürfniss fühlt, sie in Worten auszusprechen. Es bedarf aber doch der Schule, durch welche es jene strengeren architektonischen Elemente der Schönheit, wie sie im Laufe der Jahrhunderte in jeder der drei Künste angewendet sind, sich aneignet und in sich verarbeitet.

Eben wegen dieses für unsere Spätzeit verdeckten und verdunkelten Gegensatzes der Kunst gegen die Wirklichkeit ist dann der Zugang vom Leben zur Kunst ein langer und schwieriger. Desshalb bedarf es der Jahrhunderte, in welchen kindische und rohe Versuche auf die Kunst hindeuten, bevor das Werk der Architektur entstehen und später die Plastik und die Malerei daraus hervorgehen kann.

Ueberhaupt haben wir hier das Gebiet der Kunst und namentlich der bildenden Kunst nur äusserlich, gleichsam geographisch, begränzt und beschrieben. Die höchsten Gipfel ihrer Leistungen zu erreichen, uns an der Kraft des Genius zu erfreuen, war unsere Aufgabe hier nicht, sondern nur die Grundlage zu bezeichnen, von welcher er ausgehen muss und unwillkürlich durch den edlen Instinkt seiner Natur ausgeht. Wir sahen, dass die Kunst keineswegs eine Nachahmung des Wirklichen, sondern eine neue Schöpfung ist. Weil sie dies ist, von Menschen und für Menschen, muss sie in weiser Beschränkung von der Fülle der Wirklichkeit abstrahiren und eines ihrer Elemente in seiner Reinheit und Strenge zum Stoffe machen, in welchem sie arbeitet. In diesem Stoffe aber soll die Fülle des Lebens, das Höchste und Tiefste seinen Ausdruck finden; es wird daher das Ungewöhnlichste und das Schwerste gefordert, die Vereinigung entgegengesetzter Ansprüche. Da leuchtet es denn ein, dass nicht Lehre und Nachahmung, nicht Fleiss und Ausdauer, nicht die Schärfe des Gedankens den Künstler bilden, sondern dass die seltenste Vereinigung der edelsten Kräfte erforderlich ist, um die Ahnung des nie Gesehenen und Unaussprechlichen

zu erzeugen, die Phantasie zu so hohem Fluge zu beflügeln, und die Energie der Durchführung zu verleihen. So seltene Genien gehörten dazu, um der Kunst den Weg zu brechen, und um in jeder künstlerischen Richtung das wahrhaft Hohe und Grosse zu leisten, und nur auf der von ihnen eröffneten Bahn kann dann die grössere Zahl begabter, aber doch minder ausgestatteter Talente fortschreiten. Uns ganz in ihren Geist zu versenken, ist uns bei dem Genuss ihrer Werke vergönnt, die Kunstgeschichte hat nur den Weg dahin zu zeigen.

Viertes Kapitel.

Die geschichtliche Bedeutung der Künste.

Das religiöse Gefühl sagt uns, dass der Weltlauf nicht ohne höhere Leitung und einen Zusammenhang sein könne, der Verstand aber sieht überall nur scheinbaren Zufall. Nach der gewöhnlichen Auffassung stellt die Geschichte daher auch nur einzelne unverbundene Begebenheiten, die Verwirrung von Zufällen, Leidenschaftlichkeiten und äusseren Ursachen dar. Von der Kunstgeschichte gilt dies dann in noch höherem Grade; denn da die Kunst selbst einer solchen verständigen Ansicht nur als ein angenehmer Luxus erscheint, da Wohl und Wehe nicht von ihr abhängen, so ist noch weniger Grund, hier eine höhere Anordnung anzunehmen. Ob die Kunst blühe oder nicht, hängt, einer solchen Ansicht zufolge, von dem unschädlichen Zufalle ab, ob Talente geboren werden, welche sie fördern, und die Kunstgeschichte hat die Aufgabe, von solchen vereinzelten Talenten, von den Schulen, welche durch Nachahmung des gegebenen Beispieles entstanden, zu erzählen, und gewährt den Nutzen, auf die Irrthümer und Missgriffe belehrend aufmerksam zu machen.

Diese Ansicht, zwar im Allgemeinen veraltet, aber in einzelnen Urtheilen noch häufig einwirkend, ist nicht die unsrige. Die Geschichte, wie jede Erscheinung, ist nur für den, welcher ihre innere Einheit nicht kennt, ein verwirrtes und unverständliches Bild. Wem das Auge für ihr geistiges Wesen geöffnet ist, dem kann ihr innerer Zusammenhang nicht entgehen, wenn er auch noch nicht alle ihre feinsten Züge verstehen und mit dem Ganzen in Einklang zu bringen vermag.

Jene sinnliche und vereinzelnde Auffassung der Geschichte hat ihre Wurzel in der Ansicht, welche man von dem Verhältnisse der Einzelnen

zum Ganzen überhaupt hat, in einer Ueberschätzung des einzelnen Menschen, indem man glaubt, dass er sein geistiges Wesen mit allen seinen Anlagen und Fähigkeiten schlechthin durch seine körperliche Geburt erlange, und mithin entweder einer unmittelbaren Gnade oder dem Zufalle der Natur verdanke. Es ist aber vielmehr anzuerkennen, dass der Einzelne, so ausgezeichnet und begabt er auch sein mag, dennoch sein Wissen und Können nicht unmittelbar aus den Händen der allgemeinen Natur, als sein alleiniges Eigenthum empfange, sondern dass beidem eine geistige Erbschaft, eine Ueberlieferung, die Gemeingut der Nation ist, zum Grunde liege. Das Volk löst sich äusserlich in einzelne Menschen auf, aber innerlich und in Beziehung auf die grösseren geistigen Leistungen bildet es nur Ein untrennbares Wesen. Dieser Volksgeist ist freilich unpersönlich, ohne Selbstbewusstsein und Freiheit, aber in sich einig, concentrirt und organisch gegliedert. Vermöge dieses organischen Zusammenhanges ist die Richtung, welche er in einer Beziehung nimmt, nicht gleichgültig für seine anderen Thätigkeiten. Ist seine Kraft zu sehr nach der einen Seite gewendet, so wird sie der anderen entzogen, und es bildet sich eine Einseitigkeit, welche in jeder Leistung durchzufühlen ist. Der Gesammtgeist erlangt hiedurch einen individuellen, in mancher Beziehung beschränkten Charakter, wie der einzelne Mensch. Ueber die Schranken dieses Volksgeistes hinauszustreben, ist fruchtlos; die Grösse des Einzelnen besteht vielmehr darin, dass er den Geist seines Volkes fasse, ihm gemäss handele, das Unentwickelte in ihm zur Ausführung bringe. Das Verdienst der That bleibt zwar dem Einzelnen, ebenso wie sie ein Werk seiner Freiheit ist, und auch die Züge seiner persönlichen Individualität behält; aber ihre Energie und Wirksamkeit ist um so grösser, je mehr sie aus dem Geiste des Ganzen hervorgeht und demselben entspricht.

Auch die Eigenthümlichkeit der einzelnen Völker ist aber nicht bloss ein Produkt des äusseren Bodens oder der Abstammung, sondern sie ist durch die geistige Ueberlieferung anderer Völker bedingt. Die Geschichte der heutigen Zeiten verdankt ihre Gestalt den vorhergegangenen und so fort bis in den dunkeln Ursprung des Menschengeschlechtes zurück; eine ununterbrochene Kette der Ueberlieferung verbindet uns mit der ersten Schöpfung.

Man hat häufig von einer solchen Tradition gesprochen, aber in dem Sinne, als ob nur bestimmte Nachrichten oder Kenntnisse, etwa solche höhere, die der Mensch nicht aus der Natur, sondern nur durch eine Offenbarung erlangen könne, auf diese Weise überliefert worden. Allein auch diese Auffassung ist zu sinnlich, und verkennt den inneren organischen Zusammenhang des Geistes. Wären nur solche Lehren

tradirt, während das Andere, die praktischen Einrichtungen, die Sitten und Gesetze, die Fertigkeiten, welche zur Bequemlichkeit des Lebens dienen, und endlich die Künste, selbstständig sich bildeten, so würde ein Zwiespalt in dem geistigen Wesen der Nation entstehen, welcher nicht von Dauer sein könnte, sondern bald mit dem Untergange oder der Entstellung jener vereinzelten Lehren endigen würde. Jedes Volk überliefert dem anderen nicht bloss Einzelnes, sondern sein ganzes Wesen, oder doch das Eigenthümlichste und Hervorstechendste desselben. Es überliefert sich ihm aber auch nicht bloss durch Lehre oder sonstige freundliche Mittheilung, sondern oft im Kampfe dadurch, dass die Einseitigkeit des Einen die entgegengesetzte Einseitigkeit des Anderen hervorruft und fördert.

Der Bildungsgang des menschlichen Geschlechtes schreitet langsam und stufenweise fort. Während das Wesen der Dinge im Einklange beider Welten, der körperlichen und der geistigen, besteht, ist die menschliche Thätigkeit immer einseitig; wendet sie sich mehr nach dem Geistigen hin, so vernachlässigt sie das innere Wesen des Körperlichen zu entwickeln; huldigt sie dem Materiellen, so wird die geistige Thätigkeit gröber und sinnlicher behandelt. Ist daher ein Volk in einer von beiden Beziehungen fortgeschritten, so entsteht in dem nächsten der Trieb, nach der anderen Seite hin sich zu ergänzen, wodurch dann diese das Uebergewicht erhält. Es ist daher die Aufgabe eines dritten Volkes, beides zusammen zu fassen, die Harmonie, in der Beziehung, welche durch den Gegensatz jener beiden Völker heraus gehoben war, wieder herzustellen und sich an der Totalität des menschlichen Wesens zu erfreuen. Diese Herstellung wird aber wieder beschränkt durch die Richtung der vorhergegangenen Völker; indem der Zwiespalt, welcher sie beschäftigte, aufgehoben ist, wird man sich erst anderer wichtiger, durch sie vernachlässigter Beziehungen bewusst. Für diese bedarf es daher einer neuen Durcharbeitung der Elemente, und andere Völker sind berufen, denselben Prozess gegenseitiger Einseitigkeit und Vermittelung auf einer höheren Stufe zu wiederholen. Das Ziel dieses Entwickelungsganges anzugeben, liegt ausserhalb der Gränzen menschlicher Wissenschaft, aber die Wahrnehmung desselben giebt uns die beruhigende Ueberzeugung, dass unsere Schicksale nicht das Spiel blinder Kräfte sind, sondern dass eine höhere Ordnung mit Nothwendigkeit unsere Zukunft leitet.

Während so die Menschheit als eine werdende, unvollendete erscheint, zeigt sie doch wieder auf jeder Stufe und in jedem Volke sich ganz, in allen ihren wesentlichen Zügen, nur freilich nicht mit gleicher Entwickelung von allen. Der Geist ist überall Totalität, keines seiner

Glieder darf ihm fehlen; der Geist eines Volkes hat diese Vollständigkeit in höherem Maasse wie der Einzelne, weil er mit grösseren Kräften wirkt, der Zufälligkeit und Schwäche weniger unterworfen ist. Nicht bloss die sinnliche Seite des Daseins, die Regelung und Befriedigung der äusseren Bedürfnisse kann niemals fehlen, sondern es bildet sich auch, wo überall nur die Gränze der äussersten Rohheit überschritten ist, ein System geistiger Lehre, welcher nothwendig die Religion, eine Schöpfungslehre und mithin eine, wenn auch rohe, Verbindung der sinnlichen Welt mit einem geistigen Urwesen zum Grunde liegt. Wenn nun Sinnliches und einseitig Geistiges überall die trennenden, feindlichen Mächte sind, durch welche der Zwiespalt im Menschen entsteht, wenn jedes von beiden ihn mehr einseitig festhält als ganz erfüllt, so ist die Religion die eigentliche Seele des Volksgeistes; in ihr spricht sich sein individueller Charakter aus, und je nachdem sie überwiegend zum Materiellen oder Spirituellen hinneigt, wird auch jede seiner Aeusserungen diesen einseitigen Charakter haben.

Auch die Kunst gehört zu den nothwendigen Aeusserungen der Menschheit; ja man kann vielleicht sagen, dass in ihr der Genius der Menschheit sich noch vollständiger und eigenthümlicher ausspreche, als in der Religion selbst, weil in dieser immerhin die Form des Gedankens oder doch des vergeistigten Gefühls vorherrscht, während in der Kunst auch die sinnliche Natur vollkommen mit aufgenommen und befriedigt ist. Kein Volk ist daher auch ganz ohne Kunst, sie findet sich unbewusst ein; aber freilich sind bei Weitem nicht alle Völker im Besitze der ganzen Kunst oder aller Künste, keines vielleicht hat alle mit gleichem Glücke geübt. Wir finden einige Völker, bei denen zwar die Anfänge aller Künste vorkommen, aber so, dass das künstlerische Treiben nur ein unklares und erfolgloses ist, weil es noch nicht völlig aus der Verwirrung des sinnlichen Lebens heraus tritt. In der Baukunst mischen sich z. B. mit dem eigentlich Architektonischen bildliche Elemente, die dann eben desshalb nicht zur selbstständigen Entwickelung kommen; die Poesie ist noch nicht ein freies Werk schöpferischer Phantasie, sondern eine Mischung verständiger Lehren und roher Anschauungen, die Musik mit wilden Naturlauten gemischt. Eines trübt das Andere, wie in der Wirklichkeit; der Geist der Sonderung und Wahrheit ist noch nicht über sie gekommen. Bei anderen Völkern ist die freie Entwickelung des Kunsttriebes durch eine Einseitigkeit des Geistes unterdrückt, indem sie das Geistige ausserhalb des Körperlichen suchen zu müssen glauben. Diese üben dann nur die Kunstzweige, in welchen das Geistige vorzuherrschen scheint, weil sie keine unmittelbaren Darstellungen aus der äusseren Natur geben, also Poesie,

Musik und Architektur, während sie sich der übrigen bildenden Künste enthalten. Es ist hier also eine scheinbare Uebersinnlichkeit, mit welcher aber, weil man das Geistige in der Natur nicht anerkennt, ein praktischer Materialismus nothwendig verbunden ist. Bei diesen Völkern ist der egoistische, einseitige Verstand, bei jenen die ungeordnete Phantasie vorwaltend, beiden fehlt das rechte Maass und die schöne Vereinigung beider Grundkräfte. Wir finden daher zwar bei den Völkern beider Klassen einzelne Kunstleistungen, aber nicht eine völlig entwickelte Kunst und noch weniger das volle Bewusstsein ihrer Bedeutung. Wir sehen, das Bedürfniss der Kunst ist zwar ein allgemeines der Menschheit, aber es gehört nicht der äusseren Nothwendigkeit an; in seiner Klarheit wird es erst empfunden, wenn dem Materiellen genügt ist, und seine volle Befriedigung gelingt nur den edelsten und begabtesten Völkern.

Auch in Beziehung auf die Kunst ist die Geschichte der Menschheit ein zusammenhängendes Ganzes, auch hier überliefert das eine Volk dem anderen das, was es erreicht hatte, und das Ziel ist ein gemeinsames, nach dem alle streben. Allein wenn schon in anderen geistigen Beziehungen der Fortschritt nicht als ein stetiger und ununterbrochener erscheint, indem von Zeit zu Zeit geistige Momente sich geltend machen, welche bisher vernachlässigt waren, und gleichsam nachgeholt werden müssen, so fällt dies bei der Kunst vorzugsweise in's Auge. Denn der Eintritt eines neuen Princips führt die Zerstörung der auf ein älteres gegründeten Civilisation, und damit eine chaotische Verwirrung herbei, in welcher die gröberen Bedürfnisse lange Zeit alle Kräfte in Anspruch nehmen, und der Kunstsinn schlummert.

Dennoch ist aber auch die Kunst solcher ungünstigen Zeiten der Beachtung wohl werth, sowohl in Beziehung auf das Wesen der Kunst an sich, als für die Geschichte überhaupt. Denn in der Zerstörung und im Wiederaufbau der Kunst lernen wir ihr Wesen von einer Seite kennen, welche in den Zeiten ihrer Blüthe nicht an's Licht kam. Wie man in krankhaften Zuständen des menschlichen Organismus die Wirksamkeit und Bedeutung einzelner Theile genauer erfährt, als bei voller Gesundheit des ganzen Körpers, oder wie man, wenn die Mauern abgebrochen, die Construction der Fundamente, auf denen das Gebäude bisher so fest ruhte, untersuchen kann, so zeigt sich auch in solchen Perioden geringerer Kunstpflege deutlicher der Zusammenhang des Kunsttriebes mit den übrigen Anlagen des Geistes, die unzerstörbare Wurzel, aus welcher die frühere Blüthe hervorwuchs und eine künftige wieder aufschiessen wird. Ebenso wichtig ist aber die Betrachtung solcher minder günstigen Zeiten für die allgemeine Geschichte. Denn

auch in solchen Zeiten ist die Kunst, so unvollkommen und verkrüppelt sie erscheinen mag, der vollste und zuverlässigste Ausdruck des Volksgeistes. Sie verhält sich zu den übrigen Aeusserungen desselben, im geistigen und im äusseren Leben, wie bei dem einzelnen Menschen der Ausdruck des Gefühles zu seinen übrigen, mehr absichtlichen Leistungen. So lange wir einen Menschen bloss aus seinen Gedanken und Maximen, aus seinen Handlungen und seiner äusseren Erscheinung beurtheilen, ist unsere Kenntniss von ihm noch unvollkommen; erst wenn es uns durch längere und wohlwollende Betrachtung gelingt, das Eigenthümliche seiner Gefühle, die Form seiner Aeusserungen zu verstehen, erst dann kennen wir ihn ganz.

Ebenso ist es mit dem innersten Wesen der Völker. Der scharfe Blick des Beschauers dringt zwar auch bei der Betrachtung des politischen Lebens und der wissenschaftlichen Leistungen tief ein in ihre Natur, allein die feinsten und eigenthümlichsten Züge, die Seele des Volkes, werden wir stets nur aus seinen Kunstleistungen, aus der Poesie und den bildenden Künsten, erkennen. Im politischen Leben nehmen die Leidenschaften und Zufälligkeiten der hervorragenden Individuen zu sehr den Vordergrund ein, und auch die wissenschaftliche Entwickelung wird zu sehr von der Bedeutung der einzelnen Leiter derselben und von einer geistigen Absichtlichkeit bestimmt. Ueberdies steht sie in gewissem Grade vereinzelt und abgelöst von dem innersten Leben da. In der Kunst allein bringt die nothwendige Harmonie des Werkes die zartesten, dem Worte unaussprechlichen Regungen an's Licht. In ihr allein wird das Naturelement, nicht als Beschränkung des Geistes, sondern in seiner belebenden Eigenthümlichkeit ausgeprägt. So bedeutend die Persönlichkeit der hervorragenden künstlerischen Genien ist, so wenig verdeckt sie uns das Innere des allgemeinen Geistes; denn der ist der grösste Künstler, der, so weit es seine Kunst erfordert, sich in den Geist seiner Zeit und seines Volkes versenkt, und wahre Künstlernaturen verbinden mit der höchsten Wärme und Eigenthümlichkeit eine vollkommene Durchsichtigkeit des Wesens. So sehen wir in den glänzenden Epochen der Kunst durch die freien Werke der Künstler hindurch den Geist der Nation. Aber nicht minder charakteristisch sind ihre Werke auch bei den Völkern mangelhafter Kunstübung; denn hier zeigt uns die Kunst am sichersten das, was der vollen Entwickelung ihres Wesens hemmend entgegen trat. In den anderen, mehr bewussten Aeusserungen des öffentlichen Lebens kann dies Hemmniss nicht gefunden werden, weil das Volk selbst es nicht kannte; in der unbeholfenen Kunstleistung aber ist es für uns, die wir Vollkommeneres damit vergleichen können, deutlichst ausgesprochen. So ist also die

Kunst einer jeden Zeit der vollständigste, zugleich aber auch der zuverlässigste Ausdruck des jedesmaligen Volksgeistes. Denn das Naturelement, welches in ihr enthalten ist, giebt ihrer Entwickelung auch den Charakter der Nothwendigkeit und Stetigkeit, und sichert uns dagegen, dass wir nicht von einzelnen Zufälligkeiten getäuscht werden. Sie ist mithin gleichsam eine Hieroglyphe, ein Monogramm, in welchem sich das geheime Wesen der Völker, denen sie angehörte, zwar abgekürzt und auf den ersten Blick dunkel, aber für den, welcher diese Zeichen zu deuten versteht, vollständig und bestimmt ausspricht.

Eine fortlaufende Kunstgeschichte gewährt daher zugleich eine Anschauung von der fortschreitenden Entwickelung des menschlichen Geistes. Denn das Schöne selbst, das Ziel der Kunst ist nichts anderes, als die möglichst vollendete Darstellung des menschlichen Wesens, und scheint daher mit der allgemeinen Aufgabe der Menschheit, deren Lösung nach eingeborenem Triebe alle Völker, jedes nach seiner Weise, erstreben, übereinzukommen. Es scheint, sage ich; denn wer möchte behaupten, dass es wirklich so sei, dass das letzte Ziel der Menschheit wirklich völlig mit der höchsten Befriedigung des Schönheitssinnes zusammen falle! — Die Schönheit beruht auf dem Einklange des Geistigen und Körperlichen; der Fortschritt der Menschheit, vom Sinnlichen ausgehend, ist stets auf der geistigen Seite. Vorübergehende Störungen der bereits erlangten Harmonie durch eine einseitig vorherrschende Geistigkeit werden dann zwar, wenn auch nicht für das einzelne Volk, so doch durch ein anderes, nachfolgendes, mithin für die Menschheit im Ganzen überwunden; die natürliche Seite macht sich späterhin von neuem geltend und das Gleichgewicht wird verhältnissmässig wieder hergestellt. Allein es fragt sich, ob diese wiedererlangte Harmonie ganz die Vollendung der früher besessenen habe, ob im Entwickelungsgange der Menschheit, von vorherrschender Sinnlichkeit zum Gleichmaasse und über dasselbe hinaus, das letzte Ziel nicht jenseits, nach der geistigen Seite hin liege, ob der höchsten geistigen Stufe menschlicher Bildung auch die Kunst im vollsten Maasse vergönnt sei, und ob die höchste Harmonie, deren Vorbild die Kunst gewesen, in den Gränzen des irdischen Daseins ihre Stelle finde. Indessen sind dies Fragen, welche die Geschichte nur anregen, nicht lösen kann, und welche daher auch hier nur zu berühren waren. Es genügt uns zu wissen, dass wir in dem Entwickelungsgange der Kunst auch das treueste Bild der fortschreitenden Humanität besitzen.

Wie die Entwickelung des Schönheitssinnes im Allgemeinen der Entwickelung des menschlichen Geistes im Ganzen, ebenso entspricht bei jedem einzelnen Volke die Blüthe der einzelnen Künste in ihrer

geschichtlichen Folge den Bildungsstufen desselben. Hiebei sind aber die speciellen Gesetze der einzelnen Künste und ihre Verhältnisse unter einander zu beachten, da der Einfluss des allgemeinen Geistes der Nation durch diese modificirt wird, und nicht unbedingt entscheidend ist. Die Künste erblühen auch bei dem vielseitigsten Volke nicht alle gleichzeitig. Vielmehr wie jede Thätigkeit einseitig ist, nach einer Richtung hin und von der anderen ableitet, so muss auch das Vorherrschen einer Kunst die künstlerischen Anlagen zu einer anderen bleibend oder doch vorübergehend, ganz oder theilweise hemmen.

Die Gesetze dieser Entwickelung der einzelnen Künste in historischer Folge bei einem einzelnen Volke lassen sich etwa in Folgendem angeben; natürlich nur im Allgemeinen, und abgesehen von den mehr oder minder bedeutenden Modificationen, welche die Verhältnisse des bestimmten Volkes herbeiführen.

Zunächst geht bei jedem, auch dem begabtesten Volke, der Entwickelung der eigentlichen Kunst ein immer langer, mehrere Jahrhunderte umfassender Zeitraum der Vorbildung voraus. Wie der Kern im Schoosse der Erde reift, wie jede Geburt eine stille und verborgene Vorbereitung, ein ungestörtes Wirken der bewusstlosen Kräfte erfordert, so muss auch das Naturelement des Volkes, aus welchem seine Kunst hervorgehen soll, langsam zeitigen. Wenn dies geschehen und der Moment gekommen, dann brechen plötzlich, wie die Knospen des Frühlings, die Regungen der Kunst hervor, und zwar in dem Kunstgebiete, welches dem Volksgeiste am nächsten entspricht; diese Kunstgattung bildet sich rasch und in steter Consequenz aus, erreicht ihre höchste Blüthe, und hält sich eine Zeitlang in derselben. In der Zwischenzeit sind dann auch die Keime einer anderen Kunst hervorgebrochen, haben sich weiter entwickelt und nehmen nun, während jene erste schon abzublühen, ihre schönste Eigenthümlichkeit zu verlieren anfängt, die erste Stelle ein. Andere Kunstrichtungen folgen, entfalten sich und ermatten, bis endlich mit dem Volke selbst, und als Vorbote seines völligen Unterganges, seine künstlerische Kraft überhaupt altert, farblose Blüthen hervorbringt und endlich völlig verschwindet.

Die Reihenfolge der einzelnen Künste bestimmt sich durch das Naturelement des Stoffes, dem sie angehören; je mehr dieser ein harter, von der Mitte des menschlichen Daseins entfernter ist, desto später reifen sie. In der vorbereitenden Zeit regen sich die drei Hauptrichtungen der Künste, Poesie, Musik und bildende Kunst; aber alle drei noch lehrhaft, symbolisch, ungetrennt von den Zwecken der sinnlichen Wirklichkeit. Zuerst tritt dann gewöhnlich, mit seltenen Ausnahmen, die P o e s i e als wahrhafte Kunst hervor; in der Erscheinung mensch-

licher Handlungen und Schicksale verstehen wir am leichtesten das Gepräge des göttlichen Geistes. Sie ist zunächst episch, weniger den Einzelnen als das Ganze behandelnd, auch mehr durch den gemeinsamen Verkehr des Volkes als durch die Erfindung eines bestimmten Dichters hervorgebracht. Sie bedient sich der Musik als einer untergeordneten Begleiterin, die sie aber auch, je mehr sich das Geistige der Poesie entwickelt, mehr und mehr entbehren kann, und überlässt sie endlich sich selbst zu ihrer selbstständigen Ausbildung, deren Blüthezeit indessen erst später eintritt. Die Poesie selbst aber entwickelt sich dann zur Lyrik, in welcher nun auch die Schönheit des einzelnen Gemüthes sich ausbildet, und geht zuletzt zum Drama über, in dem die Verwickelungen und Leiden der Einzelnen, der Streit des Individuums gegen das Schicksal, gegen Gesetz und Sitte sich gestalten. Bald nach der Vollendung des Epos erlangt die bildende Kunst eine künstlerische Behandlung. Es gehört eine weitere Erhebung über das gemeine Dasein dazu, um in den äusseren Dingen, welche nur zum sinnlichen Gebrauche zu dienen scheinen, die schönen Verhältnisse zu erkennen. Die Poesie muss daher schon vorgearbeitet, den Gemüthern einen höheren Schwung gegeben, sie für das reine Maass empfänglich gemacht haben, ehe die Bearbeitung des härteren Stoffes erfolgen kann. Unter den bildenden Künsten geht die Architektur voran; der Sinn muss sich erst für die reinen Verhältnisse gebildet haben, ehe er ihre tiefere Bedeutung an der individuellen Gestalt auffassen kann. Ihr folgt die Sculptur, welche eben diese Verhältnisse an dem Einzelnen, dem leiblichen Organismus, darstellt. Sie ist der lyrischen Poesie verwandt, indem sie wie diese sich auf den Einzelnen in seiner Schönheit und Gediegenheit bezieht. Man muss eine deutliche Anschauung von dem Werthe und der Kraft individueller Gefühle, von der sittlichen Ausbildung der Geschlechter und Charaktere erlangt haben, um sie körperlich darzustellen, und in diesen Anschauungen geht die Poesie der Plastik voraus. Die Malerei endlich folgt erst auf die Sculptur, durch das Mittelglied des Reliefs vorbereitet. Man lernt allmälig, dass eine Schönheit der Verhältnisse, ein organischer Zusammenhang nicht bloss in dem einzelnen Körper, sondern auch in der Verbindung und Wechselwirkung mehrerer, in der Einheit des Lichtes und Scheines bestehe. Wie die Malerei unläugbar eine Beziehung auf das Drama hat, so üben beide Kunstrichtungen, die poetische und die bildende, auch wieder auf jeder ihrer Stufen eine Rückwirkung auf die Musik aus. Denn diese hatte in der Architektur und in der Construction des Epos ein Vorbild für grosse massenhafte Verhältnisse, in der Lyrik und Sculptur für die Vereinzelung und Vertiefung des Gemüthes, in der Malerei wie im Drama endlich Anregung

zu harmonischer Verbindung verschiedener Reihen erhalten, ebenso aber auch wiederum auf jene anderen Künste in gleichem Sinne zurückgewirkt. So sehen wir in den drei Kunstrichtungen drei sich entsprechende Entwickelungsstufen; auf der ersten die Epik, Baukunst und die allgemeine einfache, gewöhnlich kirchliche Musik, auf der zweiten die Lyrik, Plastik und die Melodie des Liedes, auf der dritten das Drama, die Malerei und die völlige Entwickelung der Musik zur reichen Harmonie und Instrumentirung. Wir erkennen wie jede Kunstrichtung anregend und fördernd für die andere, wie jede Kunststufe vorbereitend für die folgende ist, wir sehen aber auch, dass die einzelnen Künste unter sich im Gegensatze stehen und abhaltend oder auflösend auf einander wirken können. Wenn Lyrik und Plastik den Sinn allzusehr für das Individuelle, Praktische und Lebendige in Anspruch nehmen, so kann er nicht mehr mit völlig ruhiger Hingebung in den allgemeinen, selbstlosen Verhältnissen weilen, an welche die schönste Blüthe der Architektur und des Epos gebunden ist. Die lyrische Poesie selbst kann sogar der Plastik nachtheilig werden; denn indem sie ihrer Aufgabe gemäss dazu fortgeht, die Gefühle immer feiner und reicher zu behandeln, nimmt sie dem Volke die ruhige und gemässigte Auffassung, die der Sculptur nothwendig ist. Wenn endlich die Musik durch ihre verwickelten und reichen Harmonien mehr und mehr ergötzt, an den geheimen Reiz der Behandlung des Unbestimmtesten und Zartesten mehr und mehr gewöhnt, so verweichlicht sie den Sinn und verleitet dazu, auch die Gestalten der Poesie und Malerei mehr zu verflüchtigen, als die Bestimmtheit des praktischen Stoffes es gestattet.

Wir finden in diesen Naturgesetzen des Kunstgebietes zugleich die allgemeinen Gesetze aller Bildung und Entwickelung wieder. Der Geist beginnt überall mit dem Allgemeinen und Strengen; er bedarf gleichsam fester Umgränzung, um sich in dem Zustande sinnlicher Verwirrung zu sammeln und zu concentriren; erst später geht er zum Einzelnen und Milden über. So lernt der Knabe zunächst die Regel, behandelt alles nach derselben und giebt erst in der Folge die Ausnahmen zu. So ist jeder Anfänger und Unwissende hart in seinen Urtheilen, mit tieferer Einsicht wächst die Milde und Nachsicht. So herrscht denn auch in dem politischen Leben der Völker zuerst das Allgemeine, sei es der Wille des Gebieters oder das republikanische Gesetz, strenge und rücksichtslos. Erst später bildet sich die Sitte, die freiwillige Uebung des Gesetzlichen, bis endlich die Freiheit zur Willkür, die gemässigte Sitte zur schlaffen Nachgiebigkeit gegen alles Eigenwillige und Abweichende wird. Es ist allgemeines Bildungsgesetz, vom Objectiven zum Individuellen und

endlich zum Subjectiven bis zur Auflösung des allgemeinen Verbandes fortzuschreiten.

Es ist hiedurch begreiflich, wie der Entwickelungsgang der Künste mit dem des äusseren Volkslebens in Einklang stehen kann und muss. Die Lebensdauer der Kunst ist kürzer als die des Volkes; sie gehört weder dem rohen Knabenalter noch der Periode der letzten Altersschwäche an, sondern dem Zeitpunkte jugendlicher Reife und edler Männnlichkeit, ein Product des Selbstgefühls der Völker.

Es zeigen sich daher in ihrem kürzeren Dasein die nothwendigen Entwickelungsstufen mehr zusammen gedrängt, und nicht überall genau mit denen des allgemeinen Volkslebens gleichzeitig. Auch bringen die besonderen Gesetze der einzelnen Künste, im Verhältnisse zu dem ihnen mehr oder weniger geneigten Volksgeiste, Verschiedenheiten der Dauer und der Wechselwirkung hervor. Im Wesentlichen aber schliessen sich dennoch diese Perioden des Kunstlebens an die des Volkslebens an. Daher sind denn auch die Künste, ungeachtet ihres harmlosen Charakters, nicht ohne bedeutende Rückwirkung auf das politische Leben, dem sie bald Bestärkung in klarer männlicher Festigkeit, bald Verleitung zum Weichlichen und Auflösenden werden können. Berücksichtigt man nun endlich, dass auch die anderen, geistigen oder äusserlichen Thätigkeiten, kriegerische und friedliche, wissenschaftliche und industrielle ebenso wie sie im Allgemeinen auf den Volksgeist influiren, so auch im Einzelnen auf gewisse Künste Einfluss ausüben und von ihnen empfangen, so öffnet sich uns das Bild eines verwickelten und überaus künstlichen Organismus vielfach sich durchkreuzender Wechselwirkungen, welche alle mehr oder weniger mit der Kunst und ihrer Geschichte in Verbindung stehen. Es liegt in der Natur der Sache, dass es unmöglich ist, in einer übersichtlichen Darstellung alle diese Fäden zu verfolgen, es reicht wohl selbst über die höchsten menschlichen Kräfte hinaus, sie alle vollständig wahrzunehmen. Vielleicht würde eine vollendete Darstellung der Kunstgeschichte, ohne dass sie ausdrücklich darauf Anspruch machte, von allen jenen Wechselwirkungen Rechenschaft zu geben, dennoch ihre Resultate, da dieselben in der Kunst, als der wenigst einseitigen aller Bestrebungen, am meisten vereinigt sind, anschaulich machen. Sie würde das Wesen des Volkes zusammen gefasst, wie in einem verkleinernden Spiegel, zeigen, so dass ein scharfer Blick und richtiges Urtheil aus den Reflexen und Schatten auch auf die verborgenen Stellen schliessen könnte. Allein dies könnte nur erreicht werden, wenn man das ganze Kunstgebiet mit gleicher Klarheit übersähe, die verborgenen Fäden aller Verknüpfungen entdeckt hätte, überall das Zufällige von dem Wesentlichen zu scheiden wüsste.

Auch so noch überschreitet die Aufgabe, wenn nicht menschliche Kräfte überhaupt, so doch die Gränzen der gegenwärtigen Forschungen, welche, erst seit Kurzem begonnen, schon gewaltige Fortschritte gemacht haben, aber auch noch viele neue und umgestaltende Ergebnisse erwarten lassen. Die bildenden Künste haben vor den anderen in dieser Beziehung etwas voraus; da ihr Stoff, das Gesetz des Räumlichen, der festeste und klarste ist, so herrschen auch in ihrer Entfaltung die Naturgesetze der Kunst entschiedener vor, während in den anderen Künsten die Freiheit des Sängers und Dichters selbstständiger und eigenthümlicher wirkt. Ihre Gestalten sind daher gleichmässiger. Während die anderen Künste erst aus einer bunten Mannigfaltigkeit subjectiv verschiedener Darstellungen völlig gewürdigt und verstanden werden können, genügt schon ein mässiger Kreis, um die charakteristischen Erscheinungen der bildenden Künste zu gruppiren. Ihre Regeln sind einfacher; die festen unwandelbaren Grundzüge der Kunst wie des sittlichen Gefühls sind in ihnen niedergelegt. Wenn in den anderen Künsten die feineren geistigen Eigenthümlichkeiten, die Ausbildung des Gedankens und der Subjectivität in höherem Grade entwickelt oder stoffartig ausgesprochen sind, so hat dagegen das Feste, Bleibende, Allgemeine mehr in den bildenden Künsten seinen Ausdruck. In diesen herrscht das demokratische, in jenen das aristokratische Element vor. Selbst in der Malerei, die unter den bildenden Künsten sich am meisten der Poesie nähert, auf subjective Gefühle eingeht und ihnen Raum giebt, ist ein gewisses Gemeinmaass gegeben; die höchste Steigerung der Heldengrösse und die feinsten Schattirungen getheilter Gefühle sind ihr versagt. Die Geschichte der bildenden Künste, ein Segment der Kunstgeschichte überhaupt, dürfte daher früher sich zu einem Ganzen gestalten und schon jetzt, so viele nähere Bestimmungen und Berichtigungen sie auch noch zu erwarten hat, in ihren Grundzügen klar und bleibend hingestellt werden können.

Zweites Buch.

Die Kunst der alten Inder.

Erstes Kapitel.

Volk und Land.

Die Geschichte der Kunst, auch wenn sie weltgeschichtlich das Ganze umfassen soll, braucht und vermag noch weniger als andere Geschichten zu den ersten Tagen der Menschheit zurück zu gehen. Ihre Aufgabe beginnt erst da, wo, wie eine zweite Schöpfung, die Kunst entsteht. Allein der Entstehung der Kunst im höchsten Sinne des Wortes gehen vorbereitende Erscheinungen, Anfänge oder einseitige Leistungen in einer der verschiedenen Künste, wie die ersten Schöpfungstage der Erschaffung des Menschen, voraus, und diese müssen wir als einleitende Vorhallen durchwandern. Um den Tag zu verstehen, müssen wir aus der Nacht durch die Dämmerung schreiten.

Der volle Tag der Kunst geht erst in Europa, bei den Griechen auf, aber bedeutende, grossartige Werke der bildenden Kunst finden wir auch schon bei den älteren Völkern Asiens mit Einschluss des ihnen benachbarten und verwandten Aegyptens. Diese Völker bilden daher eine Vorgeschichte der Kunst.

Nicht überall ist die Civilisation mit dem Sinne für die Kunst verbunden, und nicht die gesammte Culturgeschichte Asiens gehört zu unserer Aufgabe. Gleich an der Schwelle der Geschichte finden wir jenen Gegensatz zwischen den Völkern einseitiger Verstandesrichtung und überwiegender Phantasie, den wir in der Einleitung berührten, und zwar in seiner grössten Schärfe vor. Unter den Ländern Asiens haben zwei ungefähr gleiche Ansprüche auf eine uralte Cultur, China und Indien. Bei beiden verlieren sich nicht bloss die einheimischen Nachrichten in die entferntesten Jahrhunderte, sondern wir können auch, wenn wir diesen prahlerischen Ueberlieferungen den Glauben versagen,

aus der Gestalt ihrer traditionellen Satzungen, aus Sprache und Schrift, aus Beziehungen und Vergleichungen mit anderen Völkern auf das höchste Alterthum ihrer Civilisation schliessen. Beide aber bieten entschiedene Gegensätze dar; während wir in Indien die erste aber auch jugendlich frische Gestaltung höherer Anschauungen entdecken, steht China als die abgesonderte, mittheilungslose Stätte einer einseitigen, auf gemeine Nützlichkeit gerichteten Bildung in der Geschichte da.

Wenn überall die Natur der Länder einen wesentlichen Einfluss auf die geistige Richtung der Völker hat, so gilt dies besonders von den frühesten Anfängen geistiger Bildung. Die chinesische Civilisation hat ihren Ursprung im Flachlande, in den Niederungen zwischen den Ausflüssen zweier riesenhaften Ströme. Hier ist das Land mühsam dem Wasser abgewonnen, von Kanälen durchschnitten, zu einer einseitigen Bebauung fruchtbar, durch den Mangel mannigfaltigerer Producte zur Erfindung und Arbeitsamkeit anreizend. Ein solches Land erfordert Klugheit und Thätigkeit, es befördert daher die Entwickelung der untergeordneten Geistes- und Körperkräfte; die künstliche Befriedigung der Bedürfnisse erzeugt bald einen conventionellen Zustand und den Hochmuth, der auf Anderes und Freieres mitleidig herabsieht. Diese Einseitigkeit tritt noch schroffer hervor durch den Gegensatz des benachbarten Hochlandes, das sich rauh und unfruchtbar über die Niederung erhebt, und dessen wilde Söhne, zwar als Sieger stets von Neuem über die verweichlichten Flussbewohner herfielen, aber ebenso oft von ihrer höheren Cultur gebändigt und ihnen gleich gemacht wurden. In diesem Lande conventioneller Verstandesbildung konnten tiefere Ideen schwer Wurzel fassen. Die Philosophie der Chinesen besteht nur aus ziemlich äusserlichen Vorschriften des sittlichen und körperlichen Wohlverhaltens; die Religion ist lau, verwandte Sekten mischen sich ohne innere Berührung.[1]) Der Trieb zur Kunst bringt hier, ohne höhere Richtung, vorherrschend Werke äusserer Künstlichkeit hervor. In einzelnen Zweigen der kunstgewerblichen Thätigkeit rühmen sich die Chinesen, bereits in unvordenklichen Zeiten wichtige technische Erfindungen gemacht und einen auch heute noch unübertroffenen Grad von Geschicklichkeit erreicht zu haben: schon im dritten Jahrtausend v. Chr. übten sie den Metallguss, die Seidenweberei und verschiedene Arten feiner Thonarbeit. Allein neben diesen und ihren sonstigen bewunderungswürdigen Fertigkeiten tritt der Mangel an wahrhaft künstlerischer Begabung nur um so schroffer hervor. In ihren

[1]) Vgl. J. H. Plath, Die Religion und der Cultus der alten Chinesen, in den Abhh. der philos.-philol. Cl. der kgl. bayer. Akad. d. W. 1860. IX. 1. S. 731—833.

Bauten finden wir ein buntes, tapetenartiges Dekorationsprincip mit der Pfahlbau- und Zeltconstruction primitiver Völker äusserlich verknüpft; in der Bildnerei und Malerei lässt es die Verknöcherung ihrer Phantasie nur zu nüchternen Copien der Natur oder bizarren Missgestaltungen kommen.[1]) Die interessante Betrachtung dieser Erscheinung gehört deshalb mehr der Völkerkunde als der Kunstgeschichte an, und selbst für die Geschichte der Cultur im weiteren Sinne des Wortes ist sie nicht unerlässlich, weil diese vorzugsweise gewerbliche und sinnliche Civilisation, abgeschlossen und egoistisch, ohne sichtbaren geistigen Einfluss auf die übrigen Völker blieb.

In mancher Hinsicht ist Indien der Gegensatz von China. Wenn auch entlegen, durch weite Räume von Europa getrennt, steht es, so weit die Geschichte reicht, in einem inneren Verhältnisse zu den westlichen Völkern. Reizende Sagen knüpfen sich an den Namen Indiens, und weisen darauf hin, als auf ein Land der Wunder, des Reichthums, aber auch als auf die Quelle tiefverborgener Weisheit. Hieher, so scheint es wenigstens, sendete Salomon Schiffe, um Gold und Edelsteine, Pfauen und Affen zu holen. Hieher soll, nach griechischer Dichtung, Dionysos, der Gott des begeisterten Rausches, hieher soll Herkules, der Ueberwinder der Welt, seine Schritte gerichtet haben, und hier war daher auch das Ziel, bis zu welchem Alexander, der nicht minder Heros und Sohn des Zeus wie Herkules zu sein glaubte, seine Eroberungen fortsetzen wollte. Auch die griechischen Philosphen sollten, nach der Sage der Griechen selbst, in Indien ihre Vorgänger gehabt haben. Dem Mittelalter erschien es in ähnlich bedeutendem Lichte. Von hier kamen, durch Vermittelung der weit verbreiteten Araber, wunderbare Mährchen und anmuthige Sagen, welche, bei uns eingebürgert, noch jetzt in Volksbüchern und Kinderstuben fortwirken. Die kostbarsten Gegenstände, Diamanten, Rubinen, Perlen, Gewürze aller Art, feine Gewebe führte der Handel zu allen Zeiten von hier durch vielfache Vermittelungen den entferntesten Völkern zu. So war Indien stets für die Phantasie der westlichen Völker das Land der Wunder, die Quelle des Reichthums und der Weisheit, ein Ziel der Sehnsucht.

Natur des Landes.

Was dem grossen Alexander nicht gegönnt war, näher kennen zu lernen und zu behaupten, gelang erst spät der Kühnheit europäischer

1) Vgl. über die chinesische Kunst, vornehmlich über die Architektur, die geistvollen Bemerkungen in G. Semper's Stil. I. 241 ff., und Kugler, Kunstgeschichte 4. Aufl. I

Schiffer. Seit Vasco de Gama's grosser Entdeckung (1498) wurde Indien den Europäern mehr und mehr zugänglich. Allein es verlor durch diese nähere Kenntniss nicht, vielmehr bietet noch heute jeder Schritt neue Wunder dar.

Nirgends zeigt sich die Natur in grösserer Schönheit, in sanfteren Formen, in bunterer Mannichfaltigkeit und reicherer Poductionskraft. Von den Schneegipfeln des Himalaja, des höchsten Gebirges der Welt, senkt sich das Land durch alle Abstufungen bis zum feuchten Flachlande an den Mündungen des Indus und des Ganges, während auf der südlichen Halbinsel, dem Dekhan, die Contraste noch näher zusammen gerückt sind, unmittelbar hinter dem flachen Küstenstreifen, auf welchem die Niederlassungen der Europäer liegen, das Gebirge sich hoch empor hebt und kühle Alpenthäler nahe an die Gegenden glühender Hitze stossen. Dadurch entsteht eine Vielfältigkeit der Vegetation, wie sie kein anderes Land bietet. Hier wachsen der Zimmetbaum, der Pfeffer und andere heisse Gewürze, Myrrhen und Weihrauch werden hier gesammelt. An der Küste des Meeres zwischen Reispflanzungen gedeiht die Kokospalme, der wohlthätige Baum, der allein fast allen Bedürfnissen des Menschen genügt; während in anderen Gegenden unzählige andere Palmen- oder Feigenarten oder der nahrhafte Mangobaum für leichte Pflege reichlich lohnen, und auf der Höhe des Gebirges die alten Waldungen des Teakbaumes, der indischen Eiche, aufstreben. Wunderbar vor Allem ist die Ueppigkeit des Wuchses in den Wäldern am Abhange des Gebirges; jeder Baum trägt einen neuen Wald von Lianen und anderen Schlingpflanzen, die den Stamm umgeben, von den Aesten herabhängen, und von dem luftigen Wipfel aufsteigen. Charakteristisch für Indien ist jener merkwürdige Baum, der nur hier gefunden wird, die Banyane *(ficus indica)*, an welcher jeder Zweig neue Wurzelfasern zur Erde senkt, die zu anderen Stämmen erstarkend, in gleicher Weise Aeste und Wurzeln treiben, so dass im Laufe der Jahrhunderte der einzelne Stamm sich zu Tausenden vermehrt und ganze Heere in seinem Schatten ruhen [1]). Nicht minder reich ist die Thierwelt Indiens; hier ist der verständige, mächtige Elephant, das Thier von einer Lebensdauer mehrerer Jahrhunderte, einheimisch; hier findet sich das kolossale Rhinozeros; Papageien, Pfauen und zahllose Arten anderer Vögel mit dem südlich bunten Gefieder, Eichhörnchen und die vielfachen Affengeschlechter beleben die dicht verschlun-

[1]) Ritter, Erdkunde. VI. 656. — Lassen, Indische Alterthumskunde. I. 256. Der grösste bekannte Baum dieser Gattung auf einer Insel der Narwada hatte vor seiner Verwüstung durch einen Orkan im Jahre 1783 über 1300 grössere und an 3000 kleinere Stämme; Heere von 6—7000 Mann konnten in seinem Schatten lagern.

genen Zweige der Wälder, während am Fusse der Stämme Heerden von Büffeln und Elephanten, Hirsche und Antilopen herumstreifen.

Nicht minder kostbare Erzeugnisse liefert das Meer und der Schooss der Erde; die edle Perle und die Koralle werden an den südlichen Küsten gefischt, der leuchtende Diamant und die farbigen Edelsteine in reichen Lagern auf verschiedenen Stellen der Halbinsel gegraben.

Aber diese Fülle und Fruchtbarkeit enthält auch das Verderbliche, wie das Heilsame. Löwen, Tiger, Leoparden, Schakals jagen in den Wildnissen, Schlangen schleichen umher, schädliches Gewürm aller Art in ungewöhnlicher Grösse und ungeheurer Zahl kriecht aus dem heissbeschienenen Boden hervor, und der Alligator lauert in den Flüssen. Tödtliche Krankheiten verbreiten sich mit unwiderstehlicher Gewalt, und entnervende Fieber haben in den Niederungsgegenden oder in den feuchten Thälern des Gebirges ihre bleibende Stätte.

Charakter des Volkes.

Ein völlig entsprechendes Bild der grössten Mannigfaltigkeit, der Mischung des Edelsten und Verächtlichsten bietet die heutige Bevölkerung dieses weit ausgedehnten Landes dar. Wenn die historische Ueberlieferung hier, wie bei allen Asiaten, unsicher ist, so zeigt dafür die Gegenwart in den verschiedenen Völkerstämmen, die das Land gemischt bewohnen, die Erscheinungen entfernter Jahrhunderte nebeneinander, gleichsam die Geschichte, aus dem Zeitlichen in den Raum versetzt. Den Hauptkern der Bevölkerung bilden zwar die Hindus, wie wir sie nennen, das Volk des Brahma, aber wenn wir nicht schon in ihren verschiedenen Kasten verschiedene Völker erkennen wollen, welche durch Lehre oder Sieg sich übereinander erhoben, so giebt es jedenfalls in den Hochgebirgen und den unzugänglichen Wäldern noch Völkerstämme, welche sich nicht bloss durch den Mangel an Cultur und durch rohen Fetischdienst, sondern auch durch abweichende Körperbildung und Farbe als die Abkömmlinge einer älteren Population, als Aboriginer des Landes, zu erkennen geben. Dahin gehören jene schmutzigen und wilden Gonda im Norden des Dekhan, welche kaum Ideen vom höchsten Wesen haben, Echo und Flüsse anbeten, dahin ferner in den Nilagiri-Gebirgen des Südens das schöne und einfache Hirtenvolk der Todava [1]). Ebenso hat sich aber eine jüngere Völkerschicht, die mongolisch-muhammedanische, fast über das ganze Indien

[1]) Vgl. K. Graul, Reise nach Ostindien, III (1854). 306 ff., welcher die Todava dem turko-tatarischen Sprachstamme zuzählt.

gelagert, dünner zwar als die der Hindus, aber doch zahlreich, und in sich selbst, nach den vielfältig wiederholten Eroberungszügen von fünf bis sechs Jahrhunderten, mannigfach abgestuft. Daneben bestehen noch Colonieen mancher Art, Araber, Juden, Feueranbeter aus Parsis, und endlich jene syrischen Christengemeinden in den stillen Thälern der Küste Malabar, wo Glockengeläute und der Gruss christlicher Milde den europäischen Wanderer an seine Heimath erinnert, welche als ihren Begründer den Apostel Thomas nennen, und in ihrer Entlegenheit die einfachen Formen der ersten Christen erhalten haben. Rechnet man nun endlich die Europäer hinzu, die Briten, Franzosen, Portugiesen, Holländer und Dänen, welche sich hier angesiedelt haben, so hat man in Indien ein Pantheon aller Völker und besonders aller Religionen: das Heidenthum in unzähligen Abstufungen, den rohesten Fetischdienst und den poetisch bevölkerten Olymp des Polytheismus, die dualistische Lehre Zoroasters, den Monotheismus der Juden und Muhammedaner, und endlich Christen von allen Confessionen.

Die Urgeschichte der Hindus, derjenigen Bewohner des Landes, mit denen wir uns hier zu beschäftigen haben, ist dunkel. Sie selbst nennen sich Arja (Arier), d. i. fast ebenso wie die Baktrer, Meder, Perser, und dieser Umstand und ihre Verschiedenheit von den übrigen Theilen der Bevölkerung machen es überaus wahrscheinlich, dass auch sie mit jenen gemeinschaftlichen Stammes und vom Nordwesten, aus dem iranischen Hochlande hieher eingewandert sind. Indessen fällt dieses in eine durchaus vorhistorische Zeit[1]), und auch für ihre ferneren Schicksale im Lande selbst fehlt es an einer genaueren Nachricht, da sie selbst nur fabelhafte Priesterlegenden und Königsgenealogieen von unglaublicher chronologischer Ausdehnung besitzen[2]). Wir sind daher auf die vereinzelten Momente, in welchen sie mit den westlichen Völkern in Berührung kamen, und auf Schlüsse, welche aus ihrer Sprache, Literatur und Kunst gezogen werden können, beschränkt.

Die Waaren, welche nach den Büchern der Könige und der Chronika phönicische Schiffe aus dem Lande Ophir brachten, sind sämmtlich

1) A. Weber, Indische Skizzen, S. 15, nimmt etwa das Jahr 1500 v. Chr. als Zeitpunkt des Beginnes der Wanderung nach Indien an. Vgl. N. L. Westergaard, Ueber den ältesten Zeitraum der indischen Geschichte. Aus dem Dänischen. Breslau 1862. 8.

2) Nach Lassen a. a. O. I. 355 ff., 471—511, 735—55, 823 ff. beginnt die festere chronologische Grundlage erst mit dem Tode Buddha's und dem gleichzeitigen Anfange der religiösen Aera, 543 v. Chr. Als Ausgangspunkt für die Zurückrechnungen bestimmt er ferner König Kandragupta's Regierungsantritt, zwischen 312—317 v. Chr. Die ältesten, von Prinsep entdeckten und entzifferten Steininschriften datiren erst aus dem dritten Jahrhundert v. Chr.; vgl. A. Weber, a. a. O., S. 25 und 130; Westergaard a. a. O. S. 35.

indische Erzeugnisse und mit ihren indischen Namen benannt. Arische Stämme wohnten also damals (um 1000 v. Chr.) bereits an der Mündung des Indus. Zur Zeit Alexanders des Grossen erscheinen die Inder schon als ein hochgebildetes Volk, fast mit denselben Zügen, welche dreizehn Jahrhunderte später die Muhammedaner an ihnen wahrnahmen, ja selbst von dem heutigen Zustande nicht auffallend verschieden. Allein Sprache und Literatur weisen noch viel höher hinauf. Besonders derjenige Dialekt, welcher jetzt nicht mehr gesprochen wird, in dem aber ihre heiligen Bücher geschrieben sind, das Sanskrit,[1]) steht in einer merkwürdigen Verwandtschaft mit mehreren anderen Sprachen, nicht bloss mit denen jener anderen iranischen Völker, sondern auch mit dem Griechischen, Lateinischen, Gothisch-Germanischen, Lettisch-Slavischen u. s. f. Alle diese an sich so verschiedenen Sprachen gehören aber einer Familie an, in der das Sanskrit, wenn auch nicht als die Mutter, so doch als eine der älteren Schwestern erscheint.[2]) Wir werden hiedurch auf ein hohes Alter dieser Sprache geführt. Dies bestätigt denn auch ihre Literatur, nicht bloss durch ihren Reichthum, sondern durch die grosse Verschiedenheit ihrer Bestandtheile. Die ältesten ihrer jetzt erhaltenen Bücher sind die Veda, eine Sammlung von Religionsschriften, Philosophemen, Gebeten, Moralprincipien, in mehr als 1000 Gesängen, welche zusammen aus über 10,000 Versen bestehen, ohne Zweifel nicht das Werk eines einzigen Mannes, sondern eine Sammlung, in alterthümlicher Sprache, mit einfacherer noch unausgebildeter Götterlehre. Man nimmt etwa die Zeit zwischen 1800—1500 v. Chr. als die Epoche ihrer Entstehung an, doch kann sie auch leicht noch höher hinauf zu rücken sein. Ihre Sammlung dagegen dürfte wohl erst in das siebente Jahrhundert v. Chr. fallen. Seinem Ursprunge nach ebenfalls uralt, wenn auch in seiner jetzigen Gestalt vielleicht noch jünger, ist das Gesetzbuch, welches den Namen des Manu, des mythischen Urmenschen und Stammvaters der Inder, führt, rhythmisch geschrieben, in vieler Beziehung die Spuren eines noch jugendlichen Zustandes, zugleich aber auch einer schon weit gediehenen Cultur enthaltend. Im Wesentlichen finden wir hier bereits die charakteristischen Rechtsverhältnisse, die noch heute bestehen, namentlich den Kastenunterschied. In das Heldenzeitalter des indischen Volks, vielleicht um das Jahr 1000 v. Chr., ist die Entstehung der grossen epischen Gedichte zu setzen, Ramajana und

[1]) Max Müller, A history of ancient Sanscrit literature so far as it illustrates the primitive religion of the Brahmans. London 1859. 8.

[2]) v. Bohlen, Das alte Indien. II. 434; Ritter, a. a. O. VIII. 83; Lassen, a. a. O. I. 526, 755; Weber, a. a. O. S. 11.

Mahabharata[1]). Jenes Gedicht besingt den Zug des Rama, einer Verkörperung der Gottheit, wider böse Dämonen; dieses den Bürgerkrieg zwischen den Fürstengeschlechtern der Kuru und Pandu. In ihnen klingen die Erinnerungen an das erste Vordringen der Arja vom Indus gegen den Ganges und ihre Kämpfe gegen die Urbewohner des Dekhan wieder. Die ganze Mythologie der Hindus erscheint hier bereits ausgebildet, im Wesentlichen so wie sie noch jetzt anerkannt ist, auch von denselben sittlichen und religiösen Ansichten begleitet. Sie enthalten Züge von bewunderungswürdiger Zartheit des Gefühls und Spuren einer völlig durchgeführten, ja selbst verfeinerten Civilisation, die freilich zum Theil erst bei der noch bedeutend jüngeren Zusammenfügung dieser Gedichte in die jetzt vorliegende Gestalt hinzugekommen sein mögen, sich aber doch dem ursprünglichen Geiste desselben wohl anschliessen. Am spätesten kam das Drama der Inder zur Blüthe; etwa 150 n. Chr. lebte ihr grösster dramatischer Dichter, Kalidasa, dessen Çakuntala die Europäer zuerst auf die Schönheit der indischen Poesie aufmerksam machte[2]). In diesem Werke und in den anderen auf uns gekommenen Dramen finden wir jene Civilisation in ihrer höchsten Verbreitung, mit allen Reizen und Verwickelungen eines solchen Zustandes, dabei ein zartes und inniges Gefühl, mit der Hinneigung zu schwärmerischer Zärtlichkeit, die uns oft an die romantische Poesie der christlichen Jahrhunderte erinnert. Wie sehr die dramatische Gattung Lieblingsgegenstand der Nation wurde, zeigt sich durch die sorgfältige, selbst pedantische Ausbildung der Theorie, wenngleich die Zahl der erhaltenen Werke nicht gerade gross zu sein scheint[3]). Von diesem Zeitalter der dramatischen Poesie an fehlen uns wieder die näheren geschichtlichen Nachrichten bis zum elften Jahrhundert unserer Zeitrechnung, wo durch die Eroberungszüge der Muhammedaner neues Licht entsteht. Wir finden um diese Zeit Sitte und Civilisation, Reichthum und Gewerbfleiss noch wohl erhalten, und erst seitdem mag durch die beständigen Kriege und die Nachtheile der Fremdherrschaft ein grösserer Verfall einge-

1) Die ersten vollständigen Uebersetzungen beider Gedichte, in französischer Sprache, bietet Hipp. Fauche, Le Mahabharata. 1863 ff.; Le Ramajana. 1864. Paris 8. S. die vergleichende Darstellung der indischen, hellenischen und germanischen Epos bei M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwickelung. I. 410 ff.

2) Die erste Uebersetzung der Çakuntala, in's Englische von W. Jones, erschien im Jahre 1789.

3) Interessante Mittheilungen aus diesen theoretischen Werken, so wie einige, eben so sehr an Schönheiten, wie an Sonderbarkeiten reiche Dramen finden sich in Wilson, Theater der Hindus. Deutsche Uebers. Weimar 1828—31. 8; vgl. Lassen, a. a. O. II. 1157 ff.

treten sein, der aber auch bis jetzt das Bild der alten Zeit noch nicht völlig verwischt hat.

Ueber den sittlichen Zustand der heutigen Hindus sind die Urtheile der Europäer höchst verschieden. Viele schildern sie als völlig verworfen, in den tiefsten Aberglauben versunken, heuchlerisch, habsüchtig, ausschweifend, hartherzig und verweichlicht, ohne Sinn für Wahrheit und Recht. Andere sehen sie mit bei weitem günstigeren Augen an, rühmen die Eintracht und Innigkeit ihres Familienlebens, die Mässigkeit ihrer Sitten, in gewissem Sinne selbst ihre Menschlichkeit. Einzelne Gestalten, Fürsten oder Brahmanen, von denen wir Näheres erfahren haben, können uns in der That die Ueberzeugung gewähren, dass bei manchen Ausartungen und Sonderbarkeiten dennoch die Natur des Volkes und die Principien ihrer Moral edel und rein sein müssen.

Die Grundlage ihrer bürgerlichen Verhältnisse ist bekanntlich die Kasteneintheilung, welche, wie gesagt, schon dem Gesetzbuche des Manu zum Grunde liegt, und sich in der Folge immer schroffer entwickelte. Es giebt vier Hauptkasten, die der Brahmanen oder Priester, der Kschatrija oder Krieger, der Vaiçja oder Gewerbtreibenden und endlich der Çudra oder Dienenden. Von der Kaste, in welcher jeder geboren ist, hängen alle seine Lebensverhältnisse unabänderlich ab, seiner Freiheit sind dadurch mehr oder weniger enge Schranken gesetzt und dem Verdienste bleibt nur die Hoffnung, bei einer künftigen Seelenwanderung in eine höhere Ordnung aufzurücken. Diese Unterscheidung gründet sich, nach der Lehre der Brahmanen, nicht auf menschliche Satzung, sondern auf die Schöpfung selbst. Aus dem Haupte Brahma's sind, wie es im Gesetzbuche des Manu sinnbildlich ausgedrückt ist, die Priester, aus Armen und Beinen die beiden nächsten Kasten, erst aus seinen Füssen die Çudra hervor gegangen. Die Brahmanen stehen den anderen Kasten weit voran, sie sind heilig, Götter auf Erden, die Zweimalgeborenen, Reinen. Eine Beleidigung gegen sie wird mit den grausamsten Leibesstrafen gerügt, während sie selbst auch bei den schwersten Verbrechen nur Verbannung oder Geldbusse zu besorgen haben. Sie allein verstehen das Sanskrit, und bewahren die heiligen Bücher, die Verrichtung der Opfer und der Unterricht der Jugend gebühren ihnen ausschliesslich. Andere Beschäftigungen sind ihnen nicht verwehrt, sie dürfen Waffen tragen, in allen Aemtern stehen, ja selbst regieren. Dafür sind sie an eine grosse Zahl von oft sehr peinlichen äusseren Vorschriften gebunden; Gebete, Waschungen und Opfer nehmen ihre Zeit in Anspruch und mit der grössten Sorgfalt müssen sie den Genuss verbotener Speisen und die Berührung mit unreinen Gegenständen vermeiden. Ihnen am nächsten steht die Krieger-

kaste, aus der gewöhnlich die Fürsten hervorgehen, die auch über die Brahmanen herrschen. Aber dennoch darf keiner von diesen, ohne sich zu verunreinigen, an ihrer Mahlzeit Theil nehmen, und die Tochter des Brahmanen kann nicht Gattin eines Kschatrija werden. Auch die dritte Kaste, die der Vaiçja, ist noch eine bevorzugte. Achtung für den Landbau und für das Gewerbe ist schon im alten Indien sichtbar und beförderte ohne Zweifel die frühe Civilisation. Auch diese Kaste ist nicht vom Umgange mit den beiden höheren ausgeschlossen und darf die Worte der heiligen Bücher kennen. Den Çudra, der vierten Kaste, ist dies versagt. Bei Todesstrafe darf keiner aus ihr die heiligen Schriften lesen, ja selbst, wenn ihn die Begierde treibt, den Lesenden zu behorchen, wird ihm zur Strafe siedendes Oel in's Ohr gegossen. Ihre Bestimmung ist Dienstbarkeit, das Verdienst derselben aber nach Maassgabe der Kaste des Gebieters grösser oder geringer. — Die Nachtheile dieser Verfassung sind unverkennbar, indessen ist sie auch nicht ohne Vorzüge. Durch die Rücksichten, welche Priester und Fürsten einander widmen mussten, durch den Einfluss des Reichthums, den die dritte Kaste erhielt, wurde eine aristokratische Abstufung gebildet, welche harte Despotie ebenso sehr wie unruhiges demagogisches Streben unmöglich machte. Die Milderung der Sitten und die Erhaltung und Förderung der Künste des Friedens musste daraus hervorgehen, und ohne Zweifel verdanken die Hindus es zum grossen Theil dieser schützenden Einrichtung, dass nach vielhundertjähriger Unterjochung der Verfall ihres Volkes noch nicht grösser geworden ist.

Durch Vermischung oder Verunreinigung oder aus anderen lokalen Gründen sind diese Hauptkasten in verschiedene abweichende Unterabtheilungen zerfallen. In allen Theilen Indiens giebt es aber ausserdem Stämme, welche von den Kasten ausgeschlossen und dennoch nicht bloss wie Fremde geduldet, sondern wie Feinde und Verworfene verabscheut werden. Diese Kschatri, Paria oder Tschandala,[1]) oder wie sie sonst in anderen Gegenden heissen, werden weit unter dem Thiere geachtet. Während die Affen als Waldgötter angebetet werden, und es ein todeswürdiges Verbrechen ist, einen derselben zu tödten, dürfen diese unglücklichen Menschen niemals innerhalb gemauerter Städte oder in der Nachbarschaft offener Flecken und Dorfschaften wohnen, sondern müssen stets in der Wildniss umherziehen, wo sie sich in Gruben oder auf grossen Bäumen gegen den Angriff der wilden Thiere verbergen. Die Berührung mit ihnen verunreinigt alles; Wasser, durch ihren Schatten gelaufen, muss erst durch Sonne, Mond und Wind gereinigt werden.

[1]) Ritter, Erdkunde. V. 925 ff.; Lassen, a. a. O. I. 819 ff.

Sie dürfen nicht dieselbe Luft athmen mit den andern Kasten. Wenn sie dieselben in weiter Ferne auf der Landstrasse ziehen sehen, müssen sie laut heulen, um zu warnen; unterlassen sie dieses und treffen mit jenen zusammen, so werden sie ohne Weiteres, wie schädliche Thiere, getödtet. Nur die unterste Kaste tritt in einigen Verkehr mit ihnen, aber ohne persönliche Berührung. Schreiend setzt der Paria seine geflochtenen Körbe oder was er sonst zum Austausch anzubieten hat, an die Strasse, zieht sich zurück und nimmt die Gegengabe von Korn oder Speise, die ihm der redliche Bauer dafür hinlegt, erst nach seiner Entfernung. Die Noth hat dies Geschlecht auf's Aeusserste verwildert, ihr Ansehen ist schmutzig und thierisch, ihre Sprache, stets in Einöden und meist aus grosser Entfernung gesprochen, hat nur rohe, fast unartikulirte Laute. Keine Speise ist ihnen zu schlecht, ihre Begierde auf gefallenes Vieh und nach berauschenden Getränken macht sie widerlich. In dieser Verworfenheit und Entartung erscheinen sie dann neben den reinlichen, mässigen, frommen, beschäftigten Brahmanen oder auch den reichen, von einer künstlichen Civilisation umgebenen Hindus der übrigen Kasten allerdings als Wesen einer anderen Art. Selbst die Muhammedaner sprechen daher von ihnen mit tiefster Verachtung.

Neben dieser festen, auf der unabänderlichen Ordnung der Geburt beruhenden Gliederung des bürgerlichen Lebens zeigt sich dann aber ein ungemessenes, ausschweifendes Streben nach geistiger oder geistlicher Erhebung in den auffallendsten Erscheinungen. Von den ältesten Zeiten der indischen Geschichte, von denen wir Kunde haben, bis auf heute finden wir die Ansicht verbreitet, dass man durch sinnliche Entbehrungen und grübelndes Denken sich über die Schranken der menschlichen Natur und bis zu göttlicher Heiligkeit erheben könne. Daher denn die hohe Geltung solcher Büsser. Brahmanen, welche der Welt entsagen, den Andachtsübungen und der Meditation in der Einsamkeit unter Fasten und Kasteiungen obliegen, erlangen als Sannjasi, d. i. Allem Entsagende, eine göttergleiche Verehrung. Ihre Würde ist so gross, dass die reichen Städte den Festaufwand, den ihre Gegenwart erfordert, nicht lange erschwingen können; sie reisen nur Nachts, damit Unbekannte sich nicht durch Versagung der gebührenden Ehre versündigen. Nicht selten verbreitet sich die Meinung, dass in ihnen wiederum die Verkörperung eines Gottes erschienen sei. An diese schliessen die Jogi sich an, Leute aus allen Kasten, gleichsam Bettelmönche, welche durch Bussübungen und Entbehrungen aller Art sich fromme Verdienste erwerben und den Ruf der Heiligkeit erlangen wollen. Viele von ihnen wohnen an heiligen Stätten, andere ziehen im Lande umher, nackt, verwildert, kaum mehr einem menschlichen Wesen ähnlich.

Hieraus entwickelt sich dann ferner die Meinung, dass man sich durch körperliche Schmerzen, ja sogar durch Selbstaufopferung ein Verdienst erwerbe, welche die Quelle der auffallendsten, unser europäisches Gefühl empörenden Handlungen wird. Bei jeder öffentlichen Prozession sieht man Einzelne, die, als Opfer mit Blumen geschmückt, sich mit glühenden Eisen brennen, sich Stücke Fleisch ausreissen, oder sich an einem Haken bis zum Tode schwingen lassen. In einigen Gegenden lassen sich die Devoten nicht selten zur Ehre Gottes lebendig begraben, bei gewissen Heiligthümern stürzen sie sich vom Felsen in die tiefe Schlucht des brausenden Flusses, oder werfen sich unter die Räder des Götzenwagens, um davon zermalmt zu werden[1]). Nimmt der Gott das Opfer nicht an, so ist dies ein Zeichen des Verworfenseins. Bei Gagotri im Hochgebirge nahe am Ursprunge des Ganges suchen die Pilger in das unzugängliche Gebiet der Schneeregion, wo die heilige Quelle entspringt, zu dringen und hier sich vom Felsen zu stürzen; wer aber auf dem Wege ermattet, oder vor der grausigen Tiefe zurückbebt, der ist verworfen; die Bergbewohner steinigen ihn[2]). Auch der Sterbende auf seinem Lager ruft nach Gangesschlamm, dass die Seinigen ihm den Mund damit verstopfen, und er den Tod durch den heiligen Strom erhalte. Wirkt dies aber nicht, kehrt er zum Leben zurück, so ist das ein Zeichen, dass der Gott ihn verworfen hat; er wird aus seiner Kaste ausgestossen, muss fliehen und sich in ein bestimmtes Dorf am unteren Ganges, das Dorf der Auferstandenen, retten.[3]) Auch die bekannte Sitte der Wittwenverbrennungen, deren Aufhebung erst neuerlich den Engländern gelungen ist, erklärt sich aus diesem Drange nach Aufopferung und Selbstvernichtung. Man hat diese grausamen Sitten für neuere Ausartung einer reineren Lehre erklären wollen, allein im Wesentlichen sind sie ganz im Geiste des Brahmaismus begründet. Wenn sich auch in den alten Religionsbüchern noch keine Vorschrift der Wittwenverbrennungen findet, so enthält doch schon der Mahabharata ausführliche Erzählungen solcher Selbstopfer[4]), und jedenfalls waren sie zur Zeit der Macedonier schon üblich. Im Ramajana, dem älteren der grossen epischen Gedichte, vielleicht ein Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung, werden schon Büsser vorgeführt, die mit aufgehobenen Armen zwischen Feuern sitzen, während die Sonne von oben brennt, andere, die zur

[1]) Ritter, a. a. O. VI. 595, 623, 803, 1202; Duncker, Geschichte des Alterthums, 2. Aufl. II. 260.

[2]) Ritter, a. a. O. III. 947.

[3]) Ritter, a. a. O. VI. 1203.

[4]) Lassen, a. a. O. I. 369, Note 3 meint den Ursprung der Sitte den kriegerischen Völkern des Pendschab zuschreiben zu dürfen.

Winterzeit in kaltem Wasser liegen, oder, auf den Spitzen der Zehen stehend, von Wasser und verdorrtem Laube leben [1]).

Abgesehen von diesen barbarischen Zügen finden wir ein System der reinsten Moral und die liebenswürdigsten Aeusserungen von Sanftmuth und Mitgefühl. Noch heute werden in den Schulen der Hindus nach dem Vorgange der alten Religionsbücher die bündigsten Vorschriften für Wohlthätigkeit, Dankbarkeit, Gastfreundschaft und Nächstenliebe gegeben. Selbst gegen den Feind, sagen die Dichter, solle man Liebe üben, denn der Sandelbaum erfülle noch die Axt, welche ihn fälle, mit Wohlgeruch; auch gegen die Niedrigsten, denn der Mond bescheine auch die Hütte des Tschandala. Toleranz gegen Andersgläubige ist selbst Grundsatz der heiligen Bücher, denn aus der Verschiedenheit der Religionsformen gehe Gottes Grösse hervor, und der Himmel sei ein Palast mit vielen Thüren [2]). Vor Allem heilig sind die Familienverhältnisse. Die Ehe ist eine Religionspflicht, nur der Familienvater wird zu gewissen Opfern zugelassen, nur der Sohn kann gewisse Todtenopfer für die Aeltern bringen. Achtung und Liebe zwischen Aeltern und Kindern äussern sich in den zartesten Zügen, und eine grausame Sitte, die sich auch hier eingeschlichen hat, der Kindermord an neugeborenen Töchtern, der in manchen Gegenden häufig vorkommen soll, damit die Unvermählte dem Hause nicht Schande bringe, scheint erst aus jüngerer Zeit herzurühren. In den höheren Kasten ist zwar Polygamie gestattet, doch ist nur eine die eigentliche Gattin, und ursprünglich scheint eine monogamische Ehe geherrscht zu haben. Das Volk sieht zwar heute die Frauen mit Verachtung an, in den Gedichten aber finden wir sie mit grosser Zartheit geschildert, keusch, ergeben, gebildet. Die Liebe des Mannes sowohl als der Jungfrau wird mit einer Wärme und Schönheit behandelt, wie bei keinem anderen der alten Völker. In allen ihren Gedichten, besonders in den Dramen der Hindus, ist die Liebe ein sehr wesentliches und ausgeführtes Motiv. Sie erscheint plötzlich wirkend, tief und treu, und würde, wenn nicht die orientalische Unterwürfigkeit der Frauen ihr einen abweichenden, wenn auch nicht ungünstigen Charakter gäbe, nicht selten an die innige Auffassung der Minnelieder erinnern. Ueberhaupt ist der Sinn für alles Zarte empfänglich und neigt sich selbst zum Sentimentalen. Diesen Charakter hat namentlich das zärtliche Mitgefühl der Inder mit den Pflanzen. Bei

1) v. Bohlen, a. a. O. I. 277 ff.; II. 21, 55; vgl. Wilh. v. Humboldt, über die Kawi-Sprache. I. 89 ff; Windischmann, Sancara. Bonn 1833. S. 50; Bopp, Ardschuna's Reise zu Indra's Himmel. Berlin 1824. S. X.

2) v. Bohlen, a. a. O. I. 364–68.

keiner Nation stehen die Blumen und Bäume in so hoher Achtung, keine ist so erfinderisch in Vergleichung aller menschlichen Verhältnisse mit der vegetabilischen Natur; ihre Gedichte sind angefüllt damit, unerschöpflich im Reichthume neuer Beziehungen und in Aufzählung von Pflanzennamen. Ihre Verehrung für die Thiere ist zwar jetzt mannichfach an abergläubische Vorstellungen geknüpft und verliert für uns durch den Gedanken, dass sie ihre Mitmenschen niedriger Stämme weniger als die Thiere achten, an seinem Werthe; allein dennoch liegt auch hierin ursprünglich der Beweis eines theilnehmenden Sinnes. Nicht minder nimmt die grosse Reinlichkeit in ihrer äusseren Erscheinung, die Mässigkeit ihres Lebens für sie ein. Berauschende Getränke vermeiden die Hindus noch heute, die Kost der Brahmanen besteht meistens in vegetabilischen Stoffen, wenn ihnen auch Fleischspeisen nicht gänzlich untersagt sind. Ihre Kleidung sind baumwollene oder linnene, lange, oft weisse Gewänder. Wolle und Pelze sind, nicht ohne Rücksicht darauf, dass sie von getödteten Thieren herrühren, verachtet. Den höchsten Beweis eines sanften Charakters giebt die grosse und sorgsame Pflege der Künste. Die Musik ist zwar jetzt vernachlässigt, aber die Macedonier urtheilten, dass keine Nation die Tonkunst so sehr liebe, wie die indische; unter ihren Gottheiten ist eine eigene Göttin der Tonkunst, und ihre älteren Schriften enthalten zahlreiche Beweise, dass diese Kunst sehr gepflegt und ausgebildet war. Ihre Sprache ist höchst wohlklingend und ihre langgezogenen, für die moderne Ungeduld ermüdenden Verse lassen auf einen künstlichen, gesangartigen Vortrag, und auf ein kunstgeübtes Ohr schliessen. So finden wir also, neben jenen Zügen anscheinender Härte und Gefühllosigkeit, die Beweise eines sanften, feinfühlenden, ja selbst weichlich sentimentalen Sinnes [1]).

Religion.

Die Quelle dieser wunderbaren Vermischung von edeln und widerlichen, feinen und rohen Zügen des indischen Charakters ist die Religion. Wenn diese überall die Seele des Volksgeistes ausmacht, so findet dies bei den Hindus in noch höherem Grade statt; sie übt hier nicht bloss

1) Sir Thomas Munro erwiderte im Jahre 1815 auf die an ihn gerichtete Frage über die Nothwendigkeit, Schritte zur Civilisation der Inder zu thun, dass er diese Frage nicht verstehe; wenn ein gutes Ackerbau-System, wenn die Fähigkeit zu produciren, was Bequemlichkeit und Luxus erheischen, wenn Schulen zum Unterricht im Lesen und Schreiben, wenn angeborene Güte und Gastfreundschaft, wenn vor Allem eine höchst zarte Behandlung des weiblichen Geschlechtes zu den Merkmalen eines civilisirten Volkes gehörten, so ständen die Hindus an Civilisation nicht hinter den Europäern zurück. Ueber den neu-europäischen Einfluss auf Indien vergl. A. Weber, Indische Skizzen, S. 121 fl.

einen Einfluss auf alle anderen Thätigkeiten, sondern sie beherrscht sie unmittelbar.

Es ist schwer, das Wesen der Hindureligion kurz zu bezeichnen, weil sie in jeder Beziehung höchst vielgestaltig ist. Bei allen Völkern ändern sich die religiösen Vorstellungen im Laufe der Zeiten, natürlich aber da, wo eine bestimmte Offenbarungsurkunde zum Grunde liegt, weniger, als wo die denkende und dichtende Kraft des Volkes sich seine Götter frei bildet. Die Grundanschauung bleibt dieselbe, aber der Gesichtspunkt ändert sich. Wie verschieden sind die Griechen in ihrer pelasgischen Urzeit, in der Blüthe der hellenischen Mythologie und in dem späteren philosophischen Zeitalter, und doch war es derselbe Lebensgeist, der sie beseelte. Solche Veränderungen sind denn auch in den Religionslehren der Hindus nachzuweisen. Allein auch abgesehen von ihnen, ist der Geist dieser Lehren ein weniger bestimmter, welcher der Phantasie einen weiten Spielraum gestattet und daher dem Verständniss des Forschers grössere Schwierigkeiten bietet.

In den ältesten Schriften, den Veda, liegt ein Naturdienst vor, wie er sich ähnlich bei sämmtlichen indogermanischen Völkern wiederfindet, die Verehrung des Lichts, insbesondere der Sonne[1]). Daraus entwickelt sich eine Art Monotheismus, eine Schöpfungslehre, in welcher das Hervorgehen aller Dinge aus Einem erkannt wird. Aber es ist dies nicht ein persönlicher Gott, sondern das Brahma, wie es zuerst in den Upanischad, den dogmatischen Kommentaren der Veda, genannt wird, d. i. das ungeschaffene All, geschlechtslos, unbestimmt, zugleich aber der Inbegriff aller Erkenntniss und Glückseligkeit. Der sinnliche Mensch begreift die Persönlichkeit nur da, wo er Handlung und Willkür zu sehen glaubt; der tiefste Grund der Dinge geht ihn weniger an, als das, was auf seine Schicksale Einfluss hat. Jenes höchste Wesen war denn auch, wie schon sein dogmatischer Ursprung andeutet, mehr der Gegenstand philosophisch-theologischer Betrachtung, als der Volksreligion; ihm wurden keine Tempel gebaut, es blieb im Dunkel, wie das Fatum der Griechen. Neben dieser unpersönlichen Gottesverehrung treten daher schon früh bestimmte Personificationen göttlicher Wesen hervor, in welchen die verschiedenen Seiten und Wendungen des alt-

1) Der Sanskritname für Gott, dêvas (Griechisch θεός, Lateinisch deus, divus, Litthauisch diewas, Irisch dia) stammt von der Wurzel div, d. i. leuchten, bedeutet also den Leuchtenden. Vgl. Lassen, Ind. Alterthumsk. I. 755 ff.; R. Roth, Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft I. 66; A. Schleicher, Die deutsche Sprache, S. 86; Max Müller, a. a. O. S. 13.

vedischen Naturdienstes verkörpert erscheinen[1]). Einer der ältesten und vornehmsten dieser Naturgötter ist Indra, der lichte Himmelsgott, der blitztragende, wolkenbeherrschende Feind aller Mächte der Finsterniss, der das Firmament geschaffen und dem weiten Aether seine Grenzen gesetzt hat. Neben ihm steht Varuna, gleichsam die Personification dieser Begrenzung selbst, dem Uranos der Griechen begriffs- und namensverwandt, der Allumfasser, welcher, wie es in den Veda heisst, der Sonne ihre breite Bahn erschuf, und nach dessen Gesetzen Mond und Gestirne wandeln; er ist im weiteren Sinne der Gott des Raumes und aller Ordnung im Himmel wie auf Erden. Ein dritter Gott vom höchsten Rang ist Agni, der Gott des Feuers und speciell des Opferfeuers, dessen Glanz reinigend auf die Menschen wirkt und der als Vermittler dient zwischen ihnen und den Göttern. In diesen drei höchsten und den zahlreichen untergeordneten Vedagöttern herrscht noch die Naturbedeutung vor, und nur vereinzelt mischen ethische Züge sich ein. Anders ist es mit den Göttern einer jüngeren Epoche, unter denen Çiva und Vischnu die ersten Stellen einnehmen[2]). Hier gewinnen die Beziehungen auf die sittliche Natur des Menschen das Uebergewicht. Çiva, oder Mahadeva, d. i. der grosse Gott, gilt wohl auch als Repräsentant der Zeugungskraft der Natur, als der Gott des allgemeinen Wachsthums; damit verbinden sich dann aber andere Vorstellungen von zerstörender Kraft, er gilt als der Gott der Furcht und des Todes, vor welchem die sinnliche Natur des Menschen ihr Knie beugt. Neben ihm steht Vischnu als der Erhalter der Welt; während Çiva's Element das zerstörende Feuer ist, wird ihm das Wasser zum Symbol gegeben; in immer neuen Gestalten (Avataren) kommt er auf die Erde herab, und wird daher auch unter verschiedenen Namen, besonders unter denen des Rama und Krischna angebetet. Diese beiden Götter stehen fast in einem Gegensatze wie böses und gutes Princip; die Mythologie der Inder kennt sie zwar nur verbunden, aber je nachdem der eine oder der andere höher gestellt wird, gestalten sich Cultur und Moral verschieden. Der Çivadienst ist es besonders, der jenen schauerlichen Aberglauben der Selbstquälerei und Selbstvernichtung herbeiführt, während der Cultus des Vischnu überall mildere Sinnesweise begünstigt. Die drei grossen Götter Brahma, der Schöpfer, Vischnu, der Erhalter, und Çiva, der Zerstörer, werden auch wohl als eine Dreieinigkeit, Trimurti, in dreiköpfiger Ge-

[1]) Vgl. R. Roth, zur Geschichte der Religionen, in Zeller's theologischen Jahrbüchern V. (1846). 346; Lassen, a. a. O. I. 756.

[2]) Man setzt den Beginn des Çivacultus erst in das 6. Jahrhundert v. Chr. Im Gesetzbuche des Manu kommt Çiva gar nicht, Vischnu nur einmal und zwar noch in untergeordneter Stellung vor. Vgl. Duncker, a. a. O. II. 96, 230 ff.

stalt vereint gedacht. An sie schliesst sich eine grosse Zahl unterer Götter an. Die heiligen Ströme sind hochverehrte Götter, die Leidenschaften und Tugenden erscheinen personificirt, und die Menschen können sich durch Weisheit, Frömmigkeit und beharrliche Duldung in dieses Pantheon aufschwingen. Sogar die Thiere haben ihre Repräsentanten unter den Himmlischen; der König der Affen, Hanumat, ist der Waffengenosse des Gottes Rama, die Könige der Löwen und der Adler sind von mythologischer Bedeutung, und andere Thiere mindestens Symbole und göttlicher Verehrung theilhaftig. Endlich fehlt es denn auch nicht an Dämonen, Rakschasa, welche zwar verhasst und von den Göttern bekämpft, aber dennoch von übermenschlicher Macht sind [1]). So ist also ein überreich besetzter Olymp vorhanden, der, wie es in polytheistischen Religionen nicht anders sein kann, nicht völlig abgeschlossen ist, sondern nach Lokalansichten und dichterischen Ausschmückungen wechselt. Es wird nach diesen Bemerkungen erklärbar sein, dass die Forscher der indischen Götterlehre, besonders ehe man diese einigermassen vollständig übersah, die abweichendsten Urtheile darüber fällen konnten. Denn die Grundlagen einer reinen monotheistischen Lehre sind ebensowohl darin vorhanden, als die eines weit ausgedehnten, bald sinnlichen bald dichterisch gefassten polytheistischen Systems. Einige sahen also darin eine uralte, der Wahrheit nahe kommende Lehre der Einheit Gottes, während andere einen Zusammenhang mit, vielleicht sogar eine Herleitung aus der griechischen Mythologie in den einzelnen Gestalten des indischen Pantheons wahrzunehmen glaubten. Ja man brachte sogar jene Dreiheit der Hauptgottheiten mit der christlichen Trinität in Verbindung. Bei näherer Kenntniss der indischen Literatur sind nun zwar diese Hypothesen verschwunden [2]), um so mehr ist aber die Unbestimmtheit, das Schwankende und Wechselnde der Vorstellungen bemerkbar geworden, welches als die wesentlichste Eigenthümlichkeit der indischen Auffassungsweise betrachtet werden kann. Daher giebt es denn auch unter den Hindus selbst unzählige verschiedene Sekten, philosophische sowohl als populäre, die aber grossentheils friedlich und ohne strenge Unterscheidung neben einander leben. Zwei Hauptsekten indessen stehen sich feindlich gegenüber, die Brahmanen und die Buddhisten, und dieser Gegensatz verdient auch hier eine nähere Betrachtung.

Die Lehre des Buddha, welche im 6. Jahrhundert v. Chr. bestimmte Gestalt gewinnt, erscheint als eine Reform des Brahmaismus, als ein

[1]) Eine noch immer brauchbare Darstellung des indischen Polytheismus mit zahlreichen Abbildungen bietet Edw. Moor, The Hindu Pantheon. London 1810. 4.

[2]) Vgl. A. Weber, Ind. Skizzen, S. 28, 79 ff. und 92 ff.

Zurückführen desselben auf einfachere Principien und eine Abschaffung von Missbräuchen. Sie setzt die Verehrung der Götter des Hindupantheons herab, indem sie einschärft, dass dieselben nur als Heilige, oder als vorübergehende Erscheinungen des Einen göttlichen Wesens anzusehen sind, welches in allen Dingen lebt. Sie nimmt auch an, dass alle Menschen durch geistige Steigerung und Reinigung sich in gleicher Weise erheben können, und stellt daher die Bilder ihrer späteren Lehrer oder Heiligen neben, ja über die der Götter. Mit einer solchen Lehre war denn auch das Bestehen der Kasten und besonders eines erblichen Priesterstandes unvereinbar; jeder, der sich durch Meditation, eheloses Leben, Enthaltung von irdischen und unreinen Dingen dazu vorbereitet, erlangt priesterliche Ehren und Rechte [1]). Das blutige Opfer, die körperliche Verstümmelung und Vernichtung hat bei den Anhängern dieser geistigen Lehre keinen Werth, aber wohl klösterliches Leben, Zurückgezogenheit des Geistes aus der bunten Mannigfaltigkeit des Daseins, einsames Nachsinnen über das göttliche Wesen. Der Unbestand der Dinge, die Hinfälligkeit des Lebens sind Lieblingsgegenstände der Betrachtung. Die Seele muss immer mehr von dem Bestimmten und Begränzten sich ablösen, um endlich in den Zustand der Seligkeit zu gelangen, wo alle Wesenheit aufhört, und der Geläuterte nun Freiheit und Glück geniesst. Das höchste Ziel ist die Nirvana, die gänzliche Auflösung, die aber zugleich wieder als die Fülle aller Realität, als der allumfassende Urstoff, welcher ebendesshalb nichts Einzelnes, Begränztes sein kann, gedacht wird. Es sind dies Sätze, für welche sich auch in den Veda und den späteren Philosophemen der Brahmanen ein Anklang findet; während aber die dichterische Phantasie der Vischnuiten und Çivadiener mit einer glücklichen Inconsequenz sich von den trostlosen Steppen einer solchen, in's Leere führenden Weisheit abwendete, ist dieselbe hier einseitig verfolgt. Von der Gottheit selbst ist bei den Buddhisten wenig die Rede, sie erscheint ihnen als die unbestimmte fliessende Seele der materiellen Welt. Nur ihre Heiligen sind der Gegenstand ihrer Verehrung, und zwar nicht bloss in den Tempeln, sondern auch im Leben. Denn diese Sekte ist es, welche das Dogma der Seelenwanderung in der Ausdehnung glaubt, dass die Seele des Dalai Lama in Tibet, und einiger anderen ähnlichen Kirchenfürsten die Erde niemals verlasse, sondern nach dem Tode des Einen unmittelbar in dem Körper eines Kindes sich regenerire.

1) „Es war dies das erste Mal in der Weltgeschichte, wovon wir wenigstens Kunde haben, dass ein Geist kühn genug war, alle Schranken der Stamm- und Volksbesonderheiten zu durchbrechen und für alle Menschen ein gleiches Loos, hier nun freilich das des allgemeinen Trübsals in Anspruch zu nehmen.“ Weber, a. a. O. S. 24.

Als der Stifter der buddhistischen Lehre [1]) wird Çakjamuni aus dem Geschlechte der Gautama, König von Magadha, mit dem Beinamen Buddha d. h. der Erwachte, einstimmig genannt. Von seinem Leben werden fabelhafte Traditionen gegeben, er erscheint selbst als eine Regeneration eines früheren Buddha. Die Zeit, in welcher er lebte, ist nicht zu bestimmen, indem die verschiedensten Angaben darüber und zwar ohne Widerstreit existiren, weil die Vorstellung sogleich bereit ist, eine Regeneration anzunehmen. Frühestens mag er um die Zeit der epischen Gedichte gelebt haben, jedenfalls aber nicht später als 543 v. Chr., weil dieses die kleinste unter den in verschiedenen Ländern angegebenen Zahlen ist, und ihr einige Beglaubigung dadurch wird, dass von diesem Jahre an, als von dem der Einführung des Buddha-Cultus, die Zeitrechnung der Insel Ceylon datirt [2]). Es war natürlich, dass den Brahmanen diese Lehre, welche die Heiligkeit ihrer Kaste stürzte, und ihren Göttern die Verehrung entzog, nicht bloss gleichgültig, sondern verhasst sein musste. Dennoch scheint es, dass beide Sekten mehrere Jahrhunderte friedlich neben einander bestanden. Noch bei dem Zuge Alexanders fand man sie so, und erst später, nach Christi Geburt und namentlich seit dem fünften Jahrhundert unserer Zeitrechnung, erhob sich ein erbitterter Kampf, der in den verschiedenen Landschaften Indiens von verschiedener Dauer war, zuletzt aber mit der gänzlichen Vertreibung der Buddhisten von dem indischen Continente endete. Auf Ceylon dagegen und den meisten anderen indischen Inseln, sowie auf der malayischen Halbinsel herrscht diese Lehre noch jetzt, und ist überdies in dem grössten Theile des chinesischen Reichs, in Tibet [3]) und unter den Mongolen verbreitet, so dass sie, wenn auch in manchen abweichenden Gestaltungen, einer grösseren Zahl von Anhängern sich rühmt als irgend eine andere Kirche [4]). Bei allen diesen

1) Vgl. E. Burnouf, Introduction à l'histoire du Buddhisme Indien. T. I. Paris 1844. 4; A. Schiefner, Eine tibetanische Lebensbeschreibung Çakjamuni's. St. Petersburg 1849. 4; C. F. Koeppen, Die Religion des Buddha und ihre Entstehung. Berlin 1857. 8; W. Wassiljew, Der Buddhismus, seine Dogmen, Geschichte und Literatur. St. Petersburg 1860. 8.

2) v. Bohlen, a. a. O. I. 315; II. 332. Nach Abel Rémusat, Mélanges Asiatiques, I. 122 soll dagegen die Einführung des Buddhismus in Ceylon erst in das Jahr 332 v. Chr. zu setzen sein. Vgl. Ritter a. a. O. VI. 384; Duncker a. a. O. II. 198, Note 1; Westergaard, über Buddha's Todesjahr. Aus dem Dänischen. Breslau 1862. 8.

3) E. v. Schlagintweit, Buddhism in Tibet. Leipzig & London 1863. 8 with a Folio-Atlas.

4) Nach Klaproth im Nouv. Journ. Asiat. V. 307 ff. kann man die Zahl der Bekenner dieser Religion auf 192 Millionen schätzen; Neuere berechnen sie sogar auf 340 Millionen. Ueber die Verbreitung des Buddhismus vgl. Duncker a. a. O. II. 199 ff. Weber, Indische Skizzen, S. 58 ff.

Völkern erscheint die Religiösität keineswegs in einem günstigeren Lichte als bei den Brahmanen. So geistig der Anlauf ist, welchen das System nimmt, so führt es doch zu einem sinnlichen Materialismus und leerer Wortheiligkeit. Die Frömmigkeit knüpft sich an äussere Zeichen, der lebende Mensch selbst wird zum Götzen erhoben, Gebetformeln gelten für innerliche Reinigung und Erhebung. Dazu kommt, dass auch die Wärme, welche sich in dem brahmanischen Götzendienst erhält, hier verschwindet, und in den buddhistischen Ländern meistens grosse Indifferenz bemerkt wird. Nur der Todtendienst wird mit Ernst und Würde betrieben. Der Cultus ist übrigens prächtig, und kolossale Statuen der Heiligen werden der Devotion des Volkes in Menge geboten [1]. Die sittlichen Verhältnisse sind überall noch mehr entstellt als bei den Brahmanen. Während bei diesen Polygamie üblich ist, herrscht bei den Buddhisten Polyandrie vor, wodurch denn auch die Familienbande einen weniger reinen und naturgemässen Charakter erhalten. Selbst das Fortfallen der Kasten wirkt nicht günstig, weil dadurch statt der aristokratisch gemässigten Monarchie der Brahmanenvölker ein unumschränkter, ertödtender Despotismus des geistlichen oder weltlichen Herrschers eintritt.

Die Vergleichung beider Zweige der indischen Religion bestätigt die Erfahrung, dass das anscheinend Reinere und Geistigere, weil es einseitig ist, auf einen schlimmeren Materialismus führt, als ein sinnlicheres System, welches eben dadurch, dass es das geistige Element nicht völlig von dem natürlichen sondert, dieses adelt und reinigt. Während die Buddhisten durch ihre nüchterne Ansicht von den wilden, leidenschaftlichen Excessen des Aberglaubens zurück gehalten werden, sind sie um so mehr einer egoistischen, kalten, materialistischen Betrachtung Preis gegeben, welche eine wahrhaft schöne Gestaltung des sittlichen Wesens noch viel weniger zulässt.

Die gemeinsame Grundlage beider Systeme ist die pantheistische Auffassung, nach welcher die Gottheit sich in das Weltleben verliert, in allem Einzelnen sich sinnlich verkörpert und dann wieder in den Schooss ihrer ursprünglichen Einheit zurückkehrt, so dass alle Wesen in einer Kette von wechselnden Gestaltungen sich endlos bewegen und das All eine gährende, unruhige Masse darstellt. Die Schöpfung ist, nach dem Ausdrucke der brahmanischen Vedanta, d. i. der dogmatischen Commentare zu den Veda, nur eine veränderte Form der göttlichen Substanz, wie die Milch gerinnt, oder das Wasser gefriert. Diese Grundansicht ist nun aber bei den Brahmanen in ihrer dichterisch aus-

[1]) Koeppen, Religion des Buddha, S. 493 ff.

gebildeten Mythologie und in ihrer politisch-religiösen Verfassung gemildert; es sind Klassen und Gattungen der Götter und der Menschen festgestellt, so dass sich aus der wüsten, unklaren Einheit ein geordnetes, in festen Abstufungen gegliedertes Reich bildet, in welchem schöne Gestalten von sinnlicher Fülle und geistiger Bedeutung aufsteigen. Aber freilich macht sich auch bei ihnen jene vermischende Grundansicht noch geltend. Auch nach ihrer Vorstellung wird die Welt wie ein Traum Brahma's oder wie ein Erzeugniss der Maja, der Täuschung, dargestellt, und es geht der göttliche Geist durch eine Reihe von Incarnationen wechselnd hindurch. Die Seelenwanderung glauben auch sie im vollen Maasse, die Seelen der abgeschiedenen Menschen steigen zum Monde auf, fallen im Regen auf die Erde, und gehen so durch die Pflanzen in das Thier über, um einen neuen Körper zu gewinnen. In den Thieren verehren sie daher die Seelen ihrer Vorfahren, menschliche Wesen. Auch ihre Moral und Philosophie beruht noch auf einem Systeme der Reinigung, der Flucht aus dem Materiellen. Die sinnliche Welt stellt sich also auch ihnen bald wie ein Traum und Scheinwesen, bald wie das Befleckende und Verunreinigende, bald endlich wie die wechselnde Hülle des wandernden Geistes dar. Wir finden sie also weniger consequent als die Buddhisten, und durch diese Inconsequenz der verderblichen Einseitigkeit jener entgehend.

Schon diese Bemerkungen über die religiösen und sittlichen Zustände der Hindus lassen uns die wesentlichen Eigenthümlichkeiten ihres Geistes erkennen. Sie sind hochbegabt, ihr Verstand ist fein und scharf, ihr Gefühl innig und liebenswürdig, die Phantasie kühn und schöpferisch. Aber alle ihre Aeusserungen haben noch etwas Gewaltsames, Ungeregeltes. Himmel und Erde, Geistiges und Natürliches mischen sich in ihren Gedanken; grossartige Anschauungen und kleinliche Bestimmungen reihen sich aneinander. Kommt eine sinnliche Vorstellung auf, so wächst sie sogleich in's Schwülstige und Ungeheuerliche aus, ist von Entsagung und Mässigung die Rede, so wird sie bis zur Selbstvernichtung gesteigert. Die Triebkraft und Unendlichkeit des Gedankens ist in die Vorstellungen von der Natur übergegangen, und andererseits das Gebiet der Freiheit einer äusserlichen Nothwendigkeit unterworfen. Die Ursache dieser Erscheinung liegt offenbar in dem übermächtigen Vorherrschen der P h a n t a s i e. Diese ist freilich die bewegende Kraft des menschlichen Geistes, sie erhebt ihn zuerst über die Scholle, giebt ihm das Gefühl der Befreiung von dem bloss sinnlichen Bedürfniss, und richtet seinen Sinn aufwärts. Der phantasielose Verstand dient immer nur praktischen Zwecken, er wird niemals eine wahre religiöse Begeisterung, niemals die Kunst, niemals eine tiefere

Philosophie hervorbringen. Seine Religion ist die der Furcht, seine Kunst sinnlicher Putz, seine Philosophie eine moralische Nützlichkeits-Lehre. In dem Aufschwunge der Phantasie besteht daher der Vorzug der Hindus nicht bloss vor allen denjenigen Völkern, welche nur dem Triebe sinnlicher Erhaltung folgen, sondern auch vor den Chinesen. Aber die Phantasie bedarf der Begrenzung. Nur wenn sie mit den übrigen Kräften des Geistes in gesunder Entwickelung harmonisch ausgebildet und gereift ist, und von ihnen geleitet und beschränkt wird, führt sie zu höherer Schönheit und Wahrheit. Folgt der Geist ihrem fortschreitenden Triebe allein, so kommt er überall, im Denken wie im Dichten, in's Maasslose, Uebertriebene, Einseitige. Daher bei den Hindus diese Mischung wilder, verzerrter oder doch weichlicher und haltungsloser Vorstellungen mit scharfsinnigen, aber überfeinerten und übertriebenen Abstractionen.

Aus diesen inneren Gegensätzen erklären sich denn auch die abweichenden Urtheile, welche man besonders im Beginne der indischen Studien über das Alterthum dieses Volkes fällte. Während Einige, von heutigen Zuständen zurückschliessend, auch dort nur phantastische Verirrungen erblicken wollten, glaubten Andere tiefere Einsicht und reinere Sitte als bei anderen Völkern, besser bewahrte und weniger verkümmerte Ueberreste einer anfänglichen, paradiesischen Offenbarung Gottes zu erkennen. Die neueren Forschungen lassen eine solche Auffassung nicht zu; sie haben uns belehrt, dass alle Nachrichten und Urkunden aus der indischen Vorzeit, die wir besitzen, nicht jenes hohe Alter haben, das man ihnen beilegte. Aber dennoch ist die Richtung des Geistes, die wir bei ihnen finden, eine so primitive und mit dem natürlichen Charakter des Landes in so augenscheinlicher Uebereinstimmung, dass wir sie wohl in der Gesammtgeschichte voranstellen dürfen. Sie zeigen uns, wenn auch in der Ueberlieferung späterer Generationen, den Aufschwung des geistigen Lebens in ursprünglicher Anmuth und Frische, aber auch mit jugendlicher Zügellosigkeit und Gewaltsamkeit.

Wir haben nun zu sehen, wie sich dieser Geist in den bildenden Künsten gestaltet.

Zweites Kapitel.

Die indische Architektur.

Die Grottenbauten.

Mehr als irgend ein anderes Land ist Indien mit Ruinen bedeckt; die verschiedenen Völkerstämme, die über diesen Boden dahingezogen sind, haben, durch den Reichthum der Natur angeregt, in kolossalen und prachtvollen Bauten gewetteifert, die jetzt in Trümmern liegen. Hindutempel und ehemals glänzende Residenzen muhammedanischer Fürsten sind, gleich verödet, von der Fülle südlicher Vegetation überwuchert, und, wenn nicht irgend ein bettelnder Jogi der Wuth der wilden Thiere trotzt, nur von Schakals und Schlangen bewohnt.

Doch unterscheiden sich die muhammedanischen Bauten durch ihren Styl sehr wesentlich von denen der Hindus, welche uns an dieser Stelle ausschliesslich beschäftigen. Und auch diese zerfallen wieder in zwei leicht zu unterscheidende Klassen, in die eigentlichen freistehenden Gebäude und in solche Werke, die nur in Aushöhlung oder äusserlicher Bearbeitung natürlicher Felsen bestehen. Wir beginnen unsere Betrachtung mit den letzteren. Es sind dies die durch verschiedene Gegenden von Hindostan zerstreuten Grottenbauten, gewaltige architektonisch verzierte Räume, die nicht, wie andere Gebäude, aus einzelnen natürlichen oder künstlichen Steinen errichtet, sondern in den festen Felsen hineingehauen sind. Oft nicht bloss einzelne Hallen, sondern eine Reihe von benachbarten Tempeln, umgeben von Gemächern, Treppen, Corridoren, Wasserbehältern, gross genug, um die Bevölkerung bedeutender Städte aufzunehmen, jetzt aber einsam, von den Bewohnern der Gegend entweder verachtet und gefürchtet, oder doch nicht mehr verehrt, und, obgleich dem Hinducultus, doch einer Gestaltung desselben angehörig, die wir aus eigener Anschauung nicht mehr kennen.

Die klosterartigen Grottencomplexe, welche vornehmlich den Priestern und Büssern zu Wohnungen dienten, werden Vihara genannt, während die eigentlichen Tempel für den Cultus und die Bewahrung von Reliquien nach dem heiligen Feigenbaum, in dessen Schatten Buddha sich der Meditation ergab, den Namen Tschaitja führen. Letztere sind gewöhnlich mässig grosse, längliche Räume, durch zwei Reihen Pfeiler in drei Schiffe getheilt, von denen das mittlere, breitere in überhöhter Tonnenform gewölbt ist und in einer Halbkreisnische endigt, um die sich die niedrigen, flachgedeckten Seitenräume als Umgang fortsetzen.

In diesem chorähnlichen Raume steht der Reliquienbehälter oder das Tempelbild. Die gegenüberliegende Eingangswand ist innen und aussen mit Gallerien und einer grossen Fensteröffnung ausgestattet. Die äussere Gallerie, von einem Säulenporticus getragen, scheint für die Musik beim Cultus bestimmt gewesen zu sein, wie solche Musikgallerien heute noch vor den Tempeln der Dschaina-Sekte üblich sind[1]).

Besonders reich an solchen Werken ist die nordwestliche Gebirgsgegend des Dekhan. Hier sind in der Nähe von Bombay die Inseln Elephanta und Salsette mit solchen Monumenten, dann im Inneren des Landes die Grotten zu Karli, Mhar, bei Nasik, Ajunta, und besonders die bewunderten Tempel von Ellora (Veriura).

Unsere Kunde von diesen Bauten ist immer noch zu neu, die Schwierigkeit des Besuchs und der Umfang zu gross, als dass wir schon vollständige Kenntniss davon besitzen könnten, indessen fehlt es, namentlich seit der Directorenhof der Ostindischen Compagnie auf Anlass der Londoner Asiatischen Gesellschaft sich der Erhaltung und Erforschung dieser ehrwürdigen Denkmäler der Vergangenheit nachdrücklich angenommen hat, nicht an Beschreibungen und Publicationen, welche uns das Wesentlichste davon mittheilen[2]).

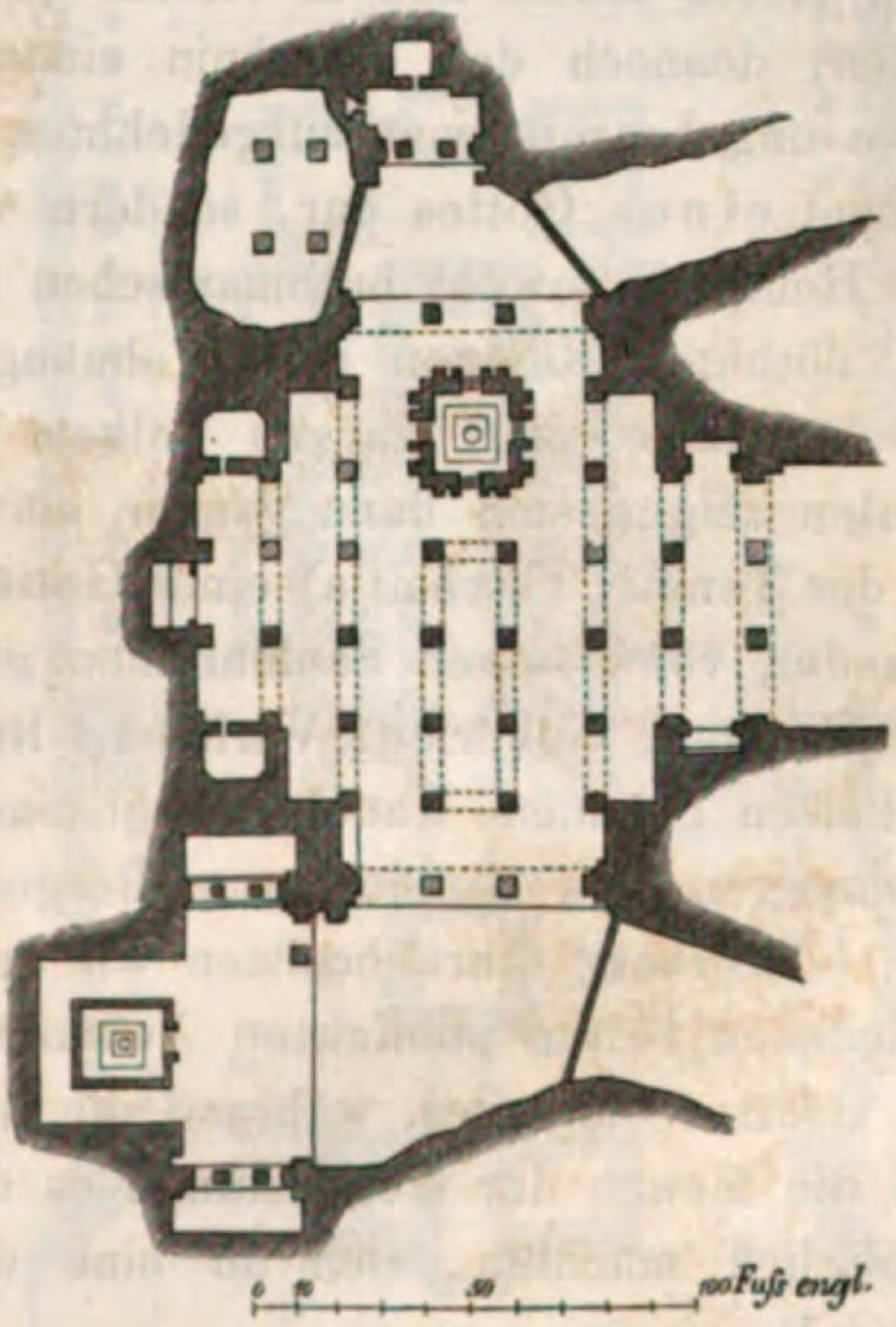
Die erste Nachricht erhielten die Europäer von dem brahmanischen Felsentempel auf Elephanta, einer Insel ohnweit Bombay, der die Portugiesen, wegen eines darauf sichtbaren Elephantenbildes, diesen Namen gaben. Bei den Eingeborenen heisst sie Gahanapuri, d. i. Stadt der Höhlen. Die Hauptgrotte, der noch andere Gemächer zur Seite liegen (Fig. 1), ist fast ein Quadrat von 133 bis 135 Fuss; 26 Pfeiler, von denen 8 gebrochen sind, stützen das Felsdach, auf welchem der Berg lastet. Ausserdem springen rings aus den Wänden Pilaster vor. Drei Seiten haben Eingänge und Vorhallen, auf der vierten, dem Haupteingange gegenüber, sieht man das kolossale Brustbild einer dreiköpfigen Gestalt, 15 Fuss hoch, wahrscheinlich der indischen Dreieinigkeit, Brahma, Vischnu und Çiva. Auch die anderen Wände sind mit kolossalen

1) Lassen, a. a. O. II. 1172.

2) Zahlreiche Daten und gute Abbildungen bietet der im Uebrigen wegen seiner Hinneigung zur Paradoxie mit Vorsicht aufzunehmende James Fergusson, in seiner Abhandlung: On the Rock-cut Temples of India, zuerst publicirt im Journal of the Royal Asiatic Society of Great Brit. etc. VIII (1843). 30 ff., und besonders (1845) 8. mit 19 lithographischen Tafeln in Fol. Vgl. auch J. Wilson, Memoir on the Cave Temples and Monasteries and other ancient Buddhist, Brahmanical, and Jaina remains of Western India, im Journal of the Bombay branch of the Roy. As. Soc. vol. III. part. II. p. 36; vol. IV. p. 340; Lassen, Ind. Alterthumsk. II. 1167 ff; IV. 853; F. Kugler, Gesch. der Baukunst I. 457 ff.

Sculpturen bedeckt, die sich sämmtlich auf den Cultus des Çiva beziehen, welchem der Tempel zunächst geweiht war. Die Höhe ist nach Verhältniss des Raumes sehr gering, nur 15 bis 17 Fuss, die Pfeiler, von seltsamer Gestalt, unten vierseitig und glatt, in den oberen Theilen dagegen rund und mit tiefen Rippen (Cannelüren) versehen, sowie mit breit hervorschwellenden Kapitälen. Das Ganze setzt in Erstaunen, es erdrückt und macht stumm[1]).

Fig. 1.



Grundriss der Hauptgrotte von Elephanta.

Auf der benachbarten Insel Salsette finden sich ähnliche Grottentempel an mehreren Stellen, besonders bei Kennery (Kanheri,) wo eine ganze Troglodytenstadt gewesen zu sein scheint. Der zweitgrösste dortige Grottenbau, ein sogenannter Tschaitja, ist 80 bis 90 Fuss lang und etwa 39 Fuss breit, durch zwei Pfeilerreihen in drei Schiffe getheilt, mit einem Halbkreis am Ende, nicht unähnlich einer altchristlichen Basilika (vgl. Fig. 4); er enthält das kolossale Bild des Buddha und gehört mithin einem anderen Cultus an, wie die Grotte von Elephanta[2]).

Viel bedeutender als diese Werke sind, wie man sie wohl genannt hat, die Wunder von Ellora. Nordöstlich von Bombay, in der Nähe des Dorfes Ellora und der späteren muhammedanischen Stadt Daulatabad, findet sich eine Stelle, wo das Gebirge sich in Form eines Halb-

[1]) Vgl. ausser C. Niebuhr's Reisebeschreibung, Bd. II. S. 31 ff. Taff. III ff. namentlich die rücksichtlich der Sculpturen vorzuziehenden Abbildungen bei Erskine, Account of the Cave Temple of Elephanta, Journ. of the Bombay branch etc. vol. I, p. 198 ff.; ferner L. Langlès, Monuments anc. et mod. de l'Hindoustan, T. II. p. 147 ff., und Lassen, a. a. O. IV. 868 ff. J. Fergusson, a. a. O. p. 84 will die Entstehung der Grotte erst in das 11. oder 12. Jahrhundert n. Chr. setzen.

[2]) H. Salt, Account of the Caves in Salsette, in den Transactions of the literary Society of Bombay, I. 41 ff; J. Wilson, a. a. O. 39 ff; Fergusson, a. a. O. S. 63. Taf. 8; Lassen, a. a. O. IV. 284 u. 865 ff.

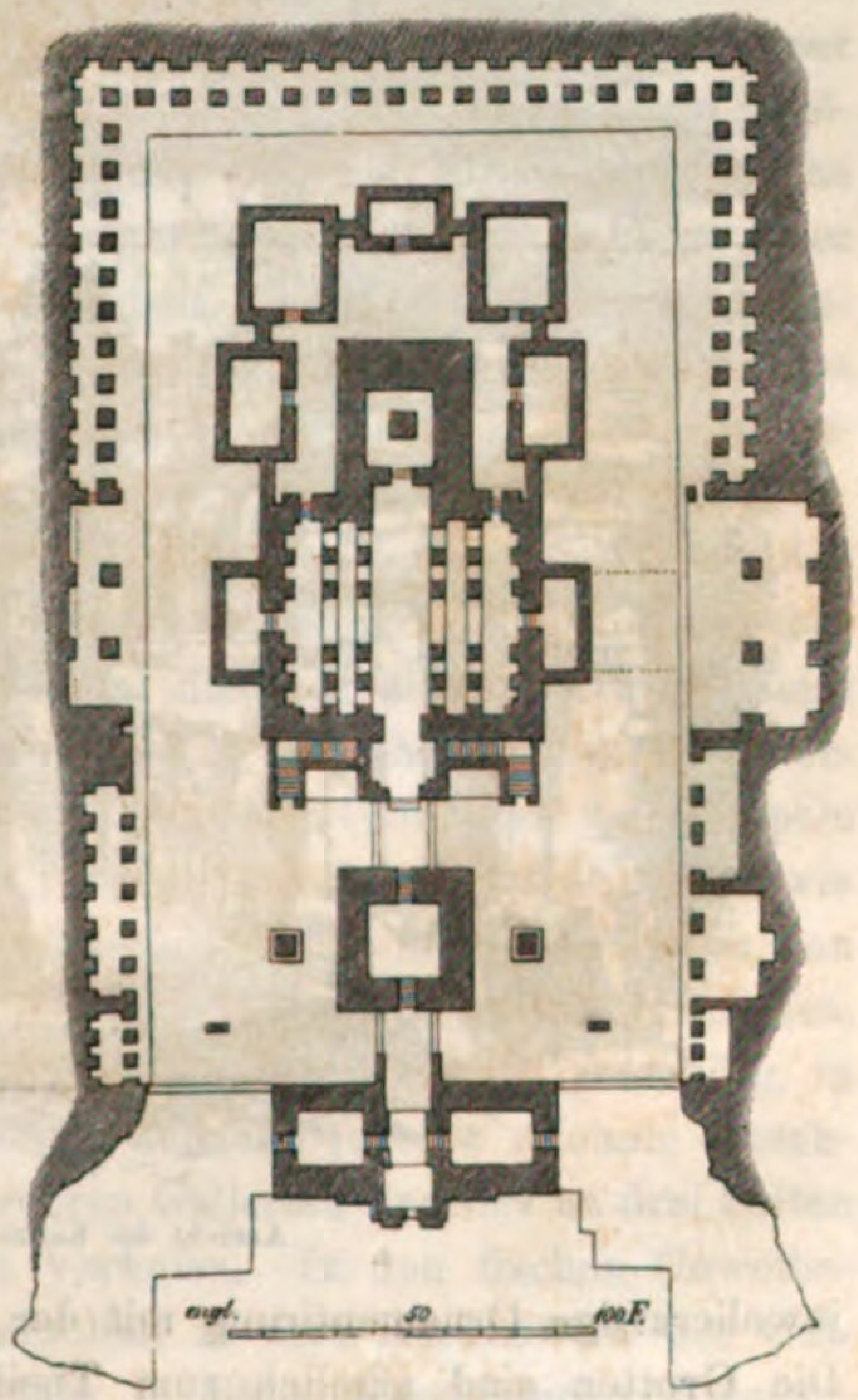
kreises hinzieht, dessen äusserste Spitzen wohl eine englische Meile weit von einander entfernt sind. Hier ist der harte, rothe Granit theils zu Grotten ausgehöhlt, die mehrere Stockwerke übereinander bilden, theils auch äusserlich bearbeitet, so dass der Fels, obgleich noch in einer festen Masse und in seinem natürlichen Zusammenhange mit dem Boden, dennoch den Anschein eines selbstständigen Bauwerkes hat. Diese ungeheuren, weit ausgedehnten Räume stellen offenbar nicht den Tempel eines Gottes dar, sondern verschiedene Tempel vieler Götter und Heiligen, sowohl brahmanischen als buddhistischen Ursprungs, mit den nöthigen Räumen zur Wohnung der Priester und Einsiedler und zur Aufnahme eines ganzen Volkes von Pilgern. Ganze Gruppen von Höhlen zeigen sich dann wieder als ein zusammenhängendes Ganzes, als der Tempel (Tschaitja) eines Gottes. In mehreren Stockwerken über einander, von grossen Säulenreihen getragen, ziehen sich diese Grotten, mit Treppen, Gallerien, Vorhöfen, Brücken von Felsen über gleichfalls in Felsen gehauene Kanäle, wohl eine Stunde weit hin. Genauere Anschauungen des wunderbaren Berges, der auch den Namen Devagiri d. i. Götterberg führt, besitzen wir erst seit Kurzem durch die von verschiedenen Seiten publicirten Aufnahmen und Ansichten einzelner Theile des Grottencomplexes, während die Grösse des ungewohnten Schauspiels und die Menge der Gegenstände es dem Forscher lange Zeit geradezu unmöglich machten, sich an eine das Ganze umfassende Arbeit zu wagen[1]).

Die grösste dieser Tempelstätten wird Kailasa d. i. der Seligen Sitz genannt (Fig. 2 und 3). Tritt man in dessen Felsthor ein, so gelangt man in die Mitte eines in den Felsen gehauenen grossen Hofraums, der eher den Anblick eines verzauberten Steinbruches darbietet als den eines Gebäudes. Ohne die grosse Vorhalle hat dieser Hof eine Tiefe von 247, eine Breite von 150 Fuss. Die umgebenden Felswände, von Grotten und Gallerien durchbrochen, steigen bis zu der Höhe von 100 Fuss empor. In der Mitte ist aber eine grosse, isolirte Felsmasse stehen geblieben, welche auswendig gemeisselt, inwendig ausgehöhlt, den Tempel selbst darstellt. Er hat Kirchengrösse, 103 Fuss Länge, 56 Fuss Breite, aber im Inneren nur 17 Fuss Höhe, während im Aeusseren die reich und phantastisch verzierte Masse sich bis auf

[1]) Fergusson, a. a. O., wo S. 74 die verdientesten früheren Reisenden genannt werden; vgl. Lassen, a. a. O. IV. 861 ff., und Fergusson, The Rock-cut Temples of India, illustrated by 74 photographs etc. London, 1864. 8. S. 61 ff., eine wegen der zahlreichen photographischen Originalansichten des Landes und der Monumente verdienstliche, jedoch durchaus populär gehaltene Darstellung, die sich speciell auf die Grotten von Ellora und Ajunta beschränkt.

90 Fuss erhebt. Sechzehn quadratische Pfeiler, in vier Reihen geordnet, zertheilen den Tempelraum in fünf Schiffe, von denen das mittlere beträchtlich breiter als die übrigen ist und in einem tief in den Felsen eingehauenen Raum endigt. Die Deckenbalken werden an den Umfassungsmauern von kräftig vorspringenden Wandpfeilern aufgenommen. Zur Seite stehen kleinere Steinpagoden, 30 Fuss hohe Pfeiler mit sarkophagähnlichen Aufsätzen, und Elephanten in mehr als natürlicher Grösse, gleichsam als Tempelwächter. Von dem Tempeldache waren einst, heute zum Theil zertrümmerte, Steinbrücken durch die Luft hinüber zu den nächsten Felshallen der oberen Stockwerke geschlagen. Alle Wände im Inneren und Aeusseren sind mit Götter- und Thierbildern von jeder Grösse und Art, in den mannigfaltigsten Gruppen, vorzugsweise dem Çiva- und Vischnu-Cultus angehörig, oder mit Inschriften bedeckt.

Fig. 2.



Grundriss des Kailasa von Ellora.

Ein grosser Theil der Grotten, welche das Gebirgstheater durchstechen, ist durch die Zeit zerstört, ein anderer durch die wuchernde Vegetation oder durch die hinter Felswänden verborgene Lage verdeckt. Doch ist es gelungen, etwa dreissig dieser Bauten genauer zu erforschen[1]). Ueberall ist der Zugang beschwerlich; durch enge tiefe Felsenrisse, wo Papageienzüge und andere Vögelarten erst verjagt werden müssen, über Wasserfälle und durch dichtes Gebüsch führt der Weg selbst zu den grössten Tempeln. Um so mehr contrastirt die feine,

[1]) Fergusson, Journal of the R. As. Soc. VIII. 73 ff.; The Rock-cut T. of J. S. 61 ff.; Lassen, a. a. O. IV. 860 ff. Vgl. das Prachtwerk der Gebrüder Th. und W. Daniell, The excavations of Ellora, Fol., zu Grunde gelegt von Danglès, Monum. de L'Hindoustan. II. 65 ff.

Fig. 3.



Ansicht des Kailasa von Ellora.

juwelierartige Ornamentirung mit der Wildheit der umgebenden Felsen. Die Grotten sind nämlich zum Theil mit Pfeilern in mehreren Stockwerken und mit simsartigen Streifen versehen, an denen die reichsten und feinsten Ornamente im Uebermaass angebracht sind. Die Pfeiler bestehen oft aus einfachen vierseitigen Felsblöcken, auf denen ein breit ausladender balkenartiger Abacus lastet, bald sind sie aber auch zum Theil oder ganz in Säulenform gebracht, fein cannelirt, sowie mit volutenförmigen Kapitälen und mannigfaltigen plastischen Ornamenten ausgestattet. Die Gesimse sind mit wellenförmigen oder geraden, parallelen oder im Winkel zusammenlaufenden Linien, mit Punkten oder diamantförmigen Steinen, bisweilen auch mit Reliefbildern verziert. Wir sehen Manches, was in der That an die spätere griechische oder römische Architektur erinnert, und überhaupt eine Künstlichkeit der Ausführung, ein Wohlgefallen an der Ueberladung, welches gewöhnlich erst in der Periode des Verfalls und der Verweichlichung einzutreten pflegt. Fast alle Gottheiten der indischen Mythologie, sogar die Kriege, welche Ramajana und Mahabharata besingen, kommen in den Sculpturen vor,

und der Cultus des dreiköpfigen Brahma oder des gewaltigen Çiva scheint auch hier vorherrschend. Um so merkwürdiger ist es, dass insbesondere auf der südlichen Seite mehrere dieser Grotten, die sich auch durch eine einfachere Bauart auszeichnen, entschieden buddhistischen Ursprungs sind, weil sie die kolossale Gestalt des Buddha, in seiner bekannten sitzenden Stellung unter dem mystischen Feigenbaum, enthalten. Die eine dieser Grotten wird jetzt von den Brahmanen, welche als Führer der Fremden in dieser Einöde ihren Verdienst suchen, einer unreinen Kaste, den Dehrs, zugeschrieben, und deshalb Dehrwarra genannt. Es ist eine der grössten von allen Vihara-Grotten, 110 Fuss lang und mit Einschluss der Seitenräume 70 Fuss breit, bei sehr gedrückten Höhenverhältnissen. Eine andere, Bisma Karm oder Viçvakarma-Grotte, steht nicht in so schlechtem Rufe, da sie den Namen des göttlichen Baumeisters Brahma's trägt. Obwohl ein buddhistischer Tschaitja, und zwar der einzige Tempel dieser südlichen Gruppe, zeigt der Bau doch unverkennbare Spuren einer Annäherung an die Vorstellungskreise des Brahmanenthums Er ist im Grundriss den Tempeln von Salsette und Karli (vgl. Fig. 4.) verwandt, aber nicht so gross wie diese, 83 Fuss 1 Zoll lang und 43 Fuss breit, bei einer Höhe von 35 Fuss im Mittelschiff und nur 14 Fuss 10 Zoll in den Seitenschiffen. Die 28 Pfeiler, welche das Gewölbe stützen, sind einfach achtseitig, in einem Theil ihrer Höhe sechzehnseitig behauen[1]); eine reichere Durchbildung zeigen die Pfeiler der vorderen Gallerien und des an drei Seiten von Hallen umgebenen stattlichen Vorhofes. In den flachen Gewölberippen des Mittelschiffes und namentlich in dem Deckenwerk der Gallerien erkennt man die Spuren einer in Stein übertragenen Holzconstruction. Die Gewölberippen springen hier nur mässig vor; um so bedeutender ist die Ausladung des unter den Rippen sich hinziehenden Felsbalkens, welcher in seiner Feldereintheilung und in dem theils in Streifen, theils in Gruppen und Einzelfiguren angeordneten Bilderschmucke merkwürdige Analogien zu dem Friese des griechischen Tempels darbietet. In diesen Sculpturen spricht sich der Einfluss des Brahmanenthums deutlich aus, während im Hintergrunde des Tempels das bekannte Buddhabild, jedoch ebenfalls mit einigen späteren Zusätzen von brahmanischer Färbung, thront. Denselben Zusammenfluss buddhistischer und brahmanischer Elemente zeigt eine Gruppe von Vihara's etwas nördlich von dem Tempel Viçvakarma's, nämlich die auf drei Geschosse

[1]) Fergusson, Journ. of the R. A. S. VIII. 75; R. C. Templ. S. 63. Die Abbildung bei Langlès, Mon. de l'Hind. II. 130 lässt von dem Uebergang in das Sechzehneck nichts erkennen.

angelegte, aber unvollendet gebliebene Dutalgrotte, die dreistöckige Tintalgrotte, mit einfach vierseitigen, aber von einer phantastischen Ornamentik umsponnenen Pfeilern, und eine dritte, zweigeschossige Grotte, welche nach den zehn Avataren (Incarnationen) des Vischnu Dasavatar genannt wird. Das obere Geschoss dieser letzteren misst 100 Fuss im Quadrat; die Decke wird von 44 Pfeilern getragen. Links und rechts, wo sich sonst die Cellen der buddhistischen Mönche befinden, sieht man hier Gruppen brahmanischer Götter, und zwar merkwürdigerweise rechts vischnuitischen, links dagegen çivaitischen Charakters, von ganz vorzüglicher Arbeit. Als der schlagendste Beleg für den Einfluss des Brahmanenthums auf dieses Werk erscheint der merkwürdige Vorbau links im Hofe der Grotte, mit dem Bilde des dem Çiva geweihten Stieres Nandi, das erste bekannte Beispiel eines frei herausgearbeiteten Felsentempels[1]). Wie diese nahe Verbindung der jetzt so feindlichen Secten des Çiva und Buddha zu erklären ist, ob diese Bauten älter sind als die Trennung beider Lehren, oder ob nach derselben die Buddhisten mächtig genug waren, um neben den Brahmadienern auch ihren Theil an dem Götterberge zu behaupten, dürfte schwer zu entscheiden sein, wiewohl man sich gegenwärtig allgemein der Ansicht zuneigt, die letzteren Grotten der Verfallperiode des Buddhismus zuzuschreiben, in der eine solche Vermischung mit dem wieder hereinbrechenden Brahmanenthum allerdings leicht statthaben konnte. Jedenfalls können diese unermesslichen Bauten nur das Werk vieler Tausende von Arbeitern und Künstlern, ja eines ganzen Volkes von Steinhauern, und mehrerer Jahrhunderte gewesen sein[2]). Die Beobachter haben an ihnen auch einen schulmäs-

[1]) Lassen, a. a. O. IV. 862; Fergusson, R. C. Templ. S. 68; Capt. Elliot, Views in India. I. 52 u. 60; II. 18 u. 21.

[2]) E. v. Schönberg, in der Zeitschr. d. deutsch. morgenländ. Gesellsch. VII. 101 ff., sucht diese Vorstellung von der so ungewöhnlich kostspieligen und zeitraubenden Entstehung der Grottenbauten wesentlich herabzumindern. Er macht auf die verhältnissmässige Einfachheit der Arbeit aufmerksam, welche kein weiteres Material als eben den Felsen, keine Transportkosten u. dgl. beanspruchte, da der weggemeisselte Schutt einfach von dem Berge herabgestürzt werden konnte, und berechnet für einen Grottenraum von mässiger Grösse bei 40 Arbeitern 257 Arbeitstage und etwa 1926 Thlr. Kosten. Hiebei muss jedoch in Betracht gezogen werden, dass für eine härtere Felsart, als der Verfasser seinem Anschlage zu Grunde legt, nach dessen eigener Bemerkung sich Zeit und Kosten beträchtlich steigern und dass ferner die von ihm angenommene Vertheilung der Arbeiter auf drei übereinanderliegende Schichten oder Stockwerke, wodurch allerdings der Fortgang der Arbeit sehr gefördert sein würde, sich wohl schwerlich überall mit Sicherheit nachweisen lässt. Vgl. den merkwürdigen Bericht eines Brahmanen bei Lassen a. a. O. IV. 876 wonach ein indischer Fürst im 16. Jahrhundert 4000 Arbeiter nach Mahamalaipur berief, welche 5 Jahre lang an den dortigen Grotten meisselten, ohne sie zu vollenden.

sigen Fortschritt vom Rohen zum Vollendeteren bemerkt, so dass sie einer langen Periode ununterbrochener künstlerischer Entwickelung angehören. Aber das Volk, den Namen des Erbauers oder der Beherrscher, selbst der Priestergeschlechter, welche hier so Mächtiges hervorrufen konnten, nennt keine Geschichte, sogar die sonst überall so geschäftige Tradition schweigt darüber. Von einer Anzahl neuerdings genauer bekannt gewordener Grotten, besonders auf dem nördlichen Flügel des Felsplateau's von Ellora, lässt sich indess der weit jüngere Ursprung, aus den Zeiten des wieder völlig zur Herrschaft gelangten Brahmanenthumes, mit Sicherheit nachweisen. Hiezu gehören, ausser der ansehnlichen Lanka-Grotte in nächster Nähe des Kailasa und dem sogenannten Grabmal des Ravana, vornehmlich die Gruppe von Tempeln und Vihara's, deren grösste und künstlerisch bedeutendste Bauten die Damar-Lena und Indra-Sabha-Grotte sind. Während erstere jedoch von einfacher Anlage und von einem glücklichen Sinn für Maass und Verhältniss erfüllt ist, schliesst letztere, wenn auch in geringeren Dimensionen, den barocken Formen des Kailasa sich an und entfaltet namentlich einen ähnlichen Reichthum an bildertragenden Denksäulen, monolithen Elephanten und sonstigen Freibauten. Diese beiden Grotten führen uns bereits bis in's 10. und 12. Jahrhundert n. Chr. herab.

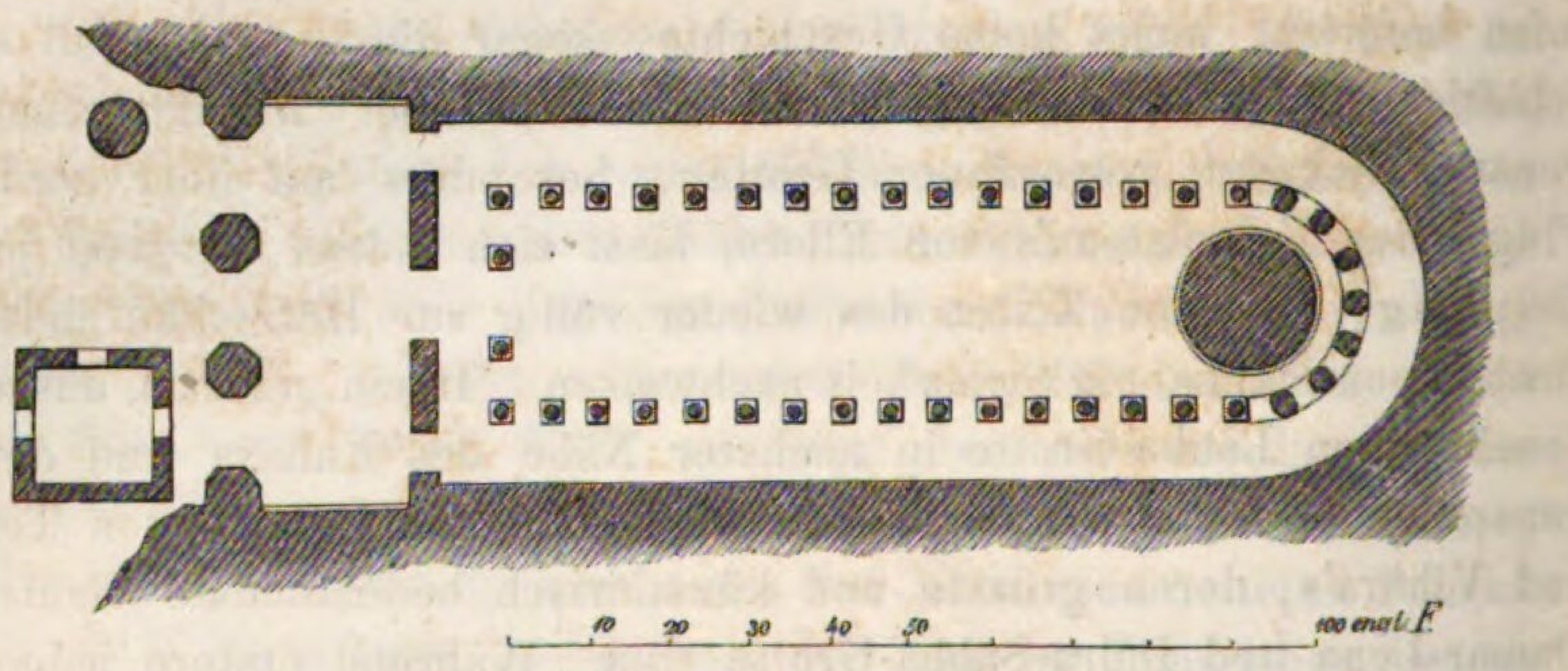
Die Sculpturen, besonders die der centralen, dem Brahmacultus ausschliesslich angehörigen Höhlengruppen, sollen zum Theil des griechischen Meissels nicht ganz unwürdig sein (vgl. Fig. 14), aber „die phantastische Architektur erfüllt nicht mit dem Gefühl des Wohlbehagens und des Schönen, das aus der Harmonie der Verhältnisse hervorgeht, sondern mit der Ahnung des Kampfes wilder Naturgewalten wider die mächtig anstrebende Gewalt des Geistes, die Materie durch die Form, die rohe Masse durch das Maass beherrschen zu wollen; Kunst und Natur, Menschen-, Thier-, Götter- und Pflanzen-Welt sind hier noch in einem brütenden Chaos"[1]).

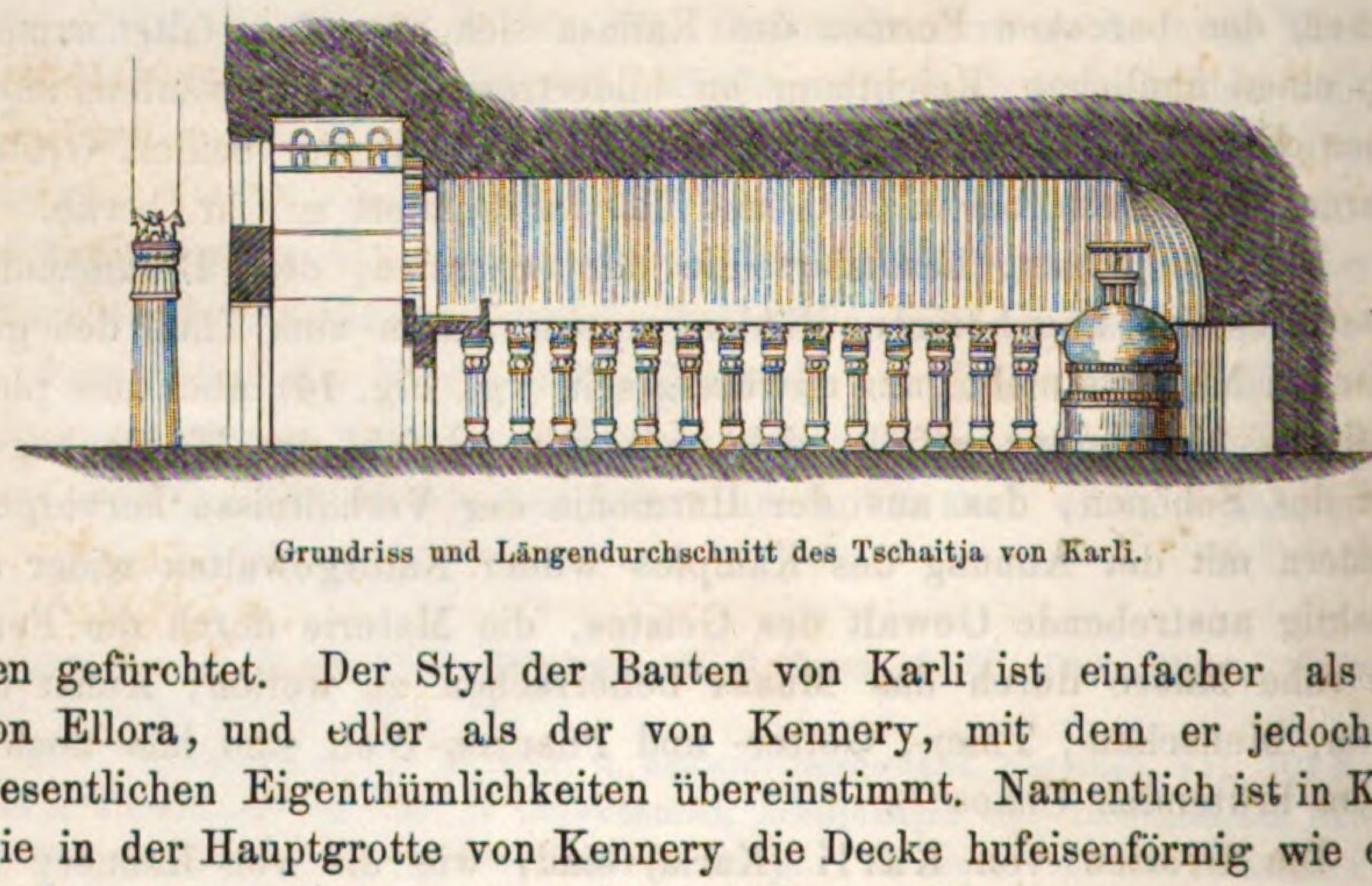
Die Grotten von Karli (Karla) sind, wie die von Kennery auf Salsette, ganz buddhistisch; in der Vorhalle der Haupthöhle finden sich viele Sculpturen, im Tempel selbst nur das Buddhabild unter dem mysteriösen Baldachin des Feigenbaumes. Auch die Form derselben (Fig. 4) ist der oben erwähnten von Kennery ähnlich, etwas über 102 Fuss lang und im Mittelschiff über 45 Fuss breit, von 41 in der Mehrzahl sechzehnseitigen, cannelirten Pfeilern getragen, deren Glockenkapitäle mit Elephanten geschmückt sind. Auch hier ziehen sich neben dem Tschaitja, dem schönsten und besterhaltenen seiner Art, kleinere Grotten

[1]) Ritter, a. a. O. V. 680.

weiter durch den Berg hin; mehrere Tage waren nöthig, um alles zu untersuchen. Bei den Einheimischen sind sie als der Sitz böser Dämo-

Fig. 4.





Grundriss und Längendurchschnitt des Tschaitja von Karli.

nen gefürchtet. Der Styl der Bauten von Karli ist einfacher als der von Ellora, und edler als der von Kennery, mit dem er jedoch in wesentlichen Eigenthümlichkeiten übereinstimmt. Namentlich ist in Karli wie in der Hauptgrotte von Kennery die Decke hufeisenförmig wie eine Wölbung ausgehauen, an welcher hölzerne Rippen angebracht sind, vielleicht ein späterer Zusatz, um Teppiche oder anderen Schmuck daran aufzuhängen. Auch von dem hölzernen Sonnenschirm über dem Dagopheiligthum im Hintergrunde des Tempels haben sich Ueberreste erhalten. Nicht minder war die von vier auffallend kleinen Pfeilern gestützte Musikgallerie mit Holzschnitzwerk verziert. Die Wände scheinen auf ihrer stuckbeworfenen Oberfläche Malereien getragen zu haben, deren Zerstörung den Çivadienern, welche später den Tempel benutzten, zuzuschreiben sein mag. Die Gründung desselben will man einer Inschrift zufolge, welche auf der vor dem Eingange befindlichen

Säule steht, spätestens in das fünfte Jahrhundert unserer Zeitrechnung setzen[1]).

Die Grottentempel bei der Festung Nasik, dem schon von Ptolemäos erwähnten Nasika, sind theils buddhistisch, theils dem Çiva gewidmet; sie sowohl wie die von Mhar und Gunira sind noch wenig bekannt; nach den Beschreibungen scheinen sie im Ganzen den vorgenannten ähnlich, aus ungefähr gleicher Zeit, wenn auch weniger vollendet zu sein als die von Ellora[2]). Besser kennen wir seit Kurzem die nahe gelegenen, leider durch Feuchtigkeit arg zerstörten Grotten von Ajunta (Aganta oder Uggajanta). In einer vielfach zerrissenen Felsschlucht, in die sich die Wasserfälle des Taptiflusses ergiessen, sind hier nicht weniger als 27 Grottenbauten verschiedenster Grösse in einer Höhe von 30 bis 150 Fuss über der Thalsohle in die rechte Seite der Gebirgswand hineingebohrt. Sie sind sämmtlich buddhistisch, aber aus weit voneinander liegenden Zeiten; die ältesten setzt man in's 2. Jahrhundert v. Chr., die jüngsten in's 10. unserer Zeitrechnung. Sowohl die eigentliche Tempelform als auch die der Vihara's in ein- und mehrstöckiger Anlage findet sich hier vertreten. Unter den Motiven der architektonischen Durchbildung begegnet uns mehrfach die schon früher erwähnte Hufeisenform, und zwar nicht nur bei den fensterartigen Oeffnungen der Façaden, sondern auch im Inneren an den Wänden. Letztere tragen in einzelnen Grotten kostbare Spuren von Frescomalereien, welche in jüngster Zeit copirt worden sind und uns weiter unten wieder begegnen werden[3]). — Demselben Gebirgszug, in welchem Ajunta liegt, gehört auch das Indhjadri-Gebirge an, in welchem sich ebenfalls Grottenbauten befinden. Namentlich ein mit Buddha-Bildern geschmückter Vihara zeichnet sich durch seine stattlichen Verhältnisse und eine wohlerhaltene Inschrift aus, deren Alphabet auf ein verhältnissmässig hohes Alter der Anlage schliessen lässt[4]). — Die kleinen Grotten und Nischen in der Nähe der Stadt Kondor gehören sämmtlich der dem Buddhismus verwandten Dschaina-Secte an[5]). Alle diese Werke, in demselben Gebirge, in verhältnissmässiger Nähe,

1) Lassen, a. a. O. II. 1171 ff; IV. 855 ff.; J. Fergusson, The illustrated Handbook of Architecture. (1855.) I. 25.

2) Ritter, a. a. O. V. 669, 682; Lassen, a. a. O. IV. 857 ff.

3) Auf diese Grotten bezieht sich namentlich das bereits oben erwähnte photographisch illustrirte Werk von Fergusson, The Rock-cut T. of J. (1864.) Taff. 1—58; vgl. Lassen, a. a. O. II. 1169; IV. 853 ff.

4) J. Wilson, Second Memoir on the C. T. etc. im Journ. of the Bomb. br. of the R. A. S. IV. 353 ff.; Lassen, a. a. O. IV. 858.

5) Lassen, a. a. O. IV. 860.

bezeugen, dass hier der Hauptsitz jener unbekannten, kunstfleissigen Völkerschaften war, von denen die schönsten Felsenbauten des indischen Alterthums herrühren.

Im Süden des Dekhan ist nur ein Werk dieser Art, aber von grosser Bedeutung, die Felsenstadt der sieben Pagoden, gewöhnlich Mahabalipur d. h. die Stadt des grossen Bali, wie man jetzt vermuthet, richtiger Mahamalaipur d. h. die Stadt des grossen Berges genannt. Ungefähr eine Stunde nördlich von Madras an der Koromandelküste, wo der Fels unmittelbar an das Meer reicht, bemerkten die Schiffer schon längst einzelne Steinsäulen im Wasser, aus Quadern gemauert, mit Sculpturen ziemlich roh verziert. Nach diesen nannten sie die Stelle die der sieben Pagoden. Die meisten hat seitdem die Fluth zerstört, nur eine dieser Pyramiden steht noch. Sie sind aber auch nur Ankündigungen der kolossalen Werke, welche sich in dem Felsberge der Küste selbst finden, nicht wie jene Pyramiden aus Quadern gebaut, sondern in den Fels gehauen. Auch hier wieder grosse Grotten, Säulenhallen, Monolithentempel, kleinere Gemächer, Treppen und Bassins wie in Ellora, zahllose Sculpturen, in etwas kleinerem Maassstabe und von minderer Schönheit als dort, dem Cultus des Vischnu und Çiva angehörig, unbekannte Inschriften dazwischen. Es ist eine ganze Königsstadt oder doch ein kolossales Heiligthum, welches diese einsame Küste bedeckt[1]).

Auch in den indischen Nebenländern fehlen solche Grottentempel nicht ganz. Auf der Insel Ceylon finden sich sehr bedeutende, namentlich bei der Stadt Galle vier Hauptgrotten von bedeutender Grösse, geschmückt mit riesigen Buddha-Figuren und anderen Gestalten, die mit glänzenden Farben bemalt, hell leuchten. Sie dienen noch jetzt zum Cultus der Buddhapriester und sollen in grossen und imponirenden Verhältnissen gearbeitet sein[2]).

Rohere Arbeiten scheinen die Grotten unfern Taifo an der Turonbay in Cochinchina und die bei Malmein, der Birmanischen Stadt Martabar, zu sein, beide noch jetzt von Einsiedlern und Priestern bewohnt und mit Tausenden von kolossalen Buddha-Bildern geschmückt[3]).

Einen höchst alterthümlichen Charakter haben die Vihara- und

[1]) Ritter, a. a. O. VI. 322; Lassen, a. a. O. IV. 874 ff.; Reise der österreichischen Fregatte Novara um die Erde. I. (1861). 353 ff.

[2]) Ritter, a. a. O. VI. 255. Nach einer für sicher gehaltenen Nachricht soll ein grosser Theil dieser Grottentempel um d. J. 300 v. Chr. ausgeführt sein. Vgl. Stuhr, die Religionssysteme der heidnischen Völker des Orients. I. 287. Ein anderer Theil dagegen stammt erst aus dem 12. Jahrh. unserer Zeitrechnung. Lassen, a. a. O. IV. 320, 980.

[3]) Ritter, a. a. O. IV. 1003 und Kunstblatt von 1837. Nr. 95. S. 391 ff.

Tschaitja-Grotten von Behar bei Gaja im östlichen Gangeslande. Im Ganzen 7 an der Zahl, von mässigen Dimensionen, sind sie am linken Ufer des Phalguflusses in den sehr harten Felsen eingehöhlt und zum Theil mit schöner Politur versehen. Die Mehrzahl wurde, wie uns inschriftlich bezeugt ist, um 200 v. Chr. von dem König Daçaratha ausgeführt und den buddhistischen Priestern übergeben[1]). Aus ungefähr derselben Zeit stammen, ebenfalls inschriftlicher Bezeichnung nach, die Grotten des nordöstlichen Küstenlandes Orissa, wenige Meilen von Kuttak, am Udajagiri d. i. Sonnenaufgangsgebirge, mit merkwürdigen Reminiscenzen an die Holzarchitektur in der Durchbildung ihrer Pfeiler und des Deckenwerkes. Für die älteste dieser Grotten gilt die Hastikumbha oder Elephantenhöhle, wegen ihrer höchst primitiven Gestaltungsweise[2]). Die nur durch eine Thalschlucht von diesen getrennten Grotten des Khandagiri gehören den Dschaina's und einem viel späteren Jahrhundert an[3]).

So weit erstrecken sich also diese Grottenwerke südlich und östlich von jener Gegend, in welcher sie hauptsächlich vorkommen. Aber auch weiter nach Europa zu, gegen Norden und Westen, finden sich dergleichen. Noch im Dekhan, am oberen Laufe des Mahanadi, liegen zwei Gruppen solcher Höhlentempel, unfern des Dorfes Marra, in einer jetzt von den wilden Gonds bewohnten Gegend, die einst der Sitz einer höheren Cultur war[4]). Bedeutender sind die Grotten von Malva in Central-Indien zu Dhamnar und Bag. Bei Dhamnar ist wieder eine ganze Troglodytenstadt, Höhlen und Grotten in grosser Zahl, Corridore, Treppen, Bogen und Brücken; in einem vierseitigen, durch Excavation der Felsen gebildeten Hofraum ein Tempel aus dem stehengebliebenen Felsen, der durch seine Grösse und seine Sculpturen in Erstaunen setzt. Ein Theil der Höhlen ist dem Çiva und Vischnu gewidmet, ein anderer dem Buddha, beide unterscheiden sich nicht bloss durch die Bildwerke, sondern durch den Styl der Architektur, die in allen buddhistischen Denkmälern einfacher und regelmässiger ist. Die ganze Gruppe scheint einer späten Zeit anzugehören und ist aus ziemlich schlechtem Stein gemeisselt[5]). Die bei der Stadt Bag in derselben Gegend entdeckten

[1]) Kittoe, Journ. of the As. Soc. of Bengal XVI. 272 und 401 ff.; Lassen, a. a. O. II. 514 ff.; II. 1168.

[2]) J. Prinsep, Journ. of the As. Soc. of Beng. VI. 1079; Fergusson, J. of the R. A. S. VIII. 40 ff. Taf. I; Lassen, a. a. O. II. 22. Note 4, 516, 1167; Kugler, Gesch. d. Bauk. I. 462 ff.

[3]) Lassen, a. a. O. II. 516.

[4]) Ritter, a. a. O. VI. 489.

[5]) Kugler, Gesch. d. Bauk. I. 468; Ritter, a. a. O. II. 1171.

vier grossen Grottentempel, mit mehreren Seitengemächern, scheinen durchaus buddhistisch zu sein, indem sich darin keine Spuren der brahmanischen Mythologie, keine ihrer vielgliedrigen Idole finden[1]. — Endlich ist noch ganz im Norden, auf der Westseite des Indus, also schon nicht mehr im eigentlichen Indien, sondern im Hindu-Khusch, in dem Zwischenlande von Indien und Persien, ein höchst merkwürdiger Grottenbau, der von Bamiyan, nicht weit entfernt von Kabul[2]. Hier erregen schon seit Jahrhunderten zwei kolossale Gestalten, in den Felsen gehauen, in Nischen, von Malereien umgeben, die eine wohl 120 Fuss, die andere etwa 70 Fuss hoch, den Zorn der rechtgläubigen Moslem auf ihren Durchzügen nach Indien. Die Vorüberziehenden hielten es für Pflicht, die Götzenbilder wenigstens durch ein paar Schüsse zu verletzen; Kaiser Aurengzeb, am Ende des 17. Jahrhunderts, liess sogar die unteren Theile mit Kanonen zerstören, die oberen trotzten dem Angriffe. In diesem Zustande fanden sie auch noch die neueren Reisenden, die Köpfe mit breiten Lippen und herabhängenden Ohren, der Körper nicht nackt, sondern mit einem Stuccogewande bekleidet, die Zeichnung überhaupt roh. Die Sage der Muselmanen erkennt in der kleineren Gestalt ein Weib, hält beide für das erste Menschenpaar, dessen Grab denn auch in der Nähe sei, und bemerkt, dass ihre nach Osten gerichteten Gesichter am Morgen lächeln, am Abend trübe sehen. Auch die Nischen, in denen die Kolosse stehen, waren mit Stucco beworfen und mit Malereien verziert, in deren Resten man Reihen von männlichen und weiblichen Halbfiguren erkennt. Ueber dem Haupte des einen Idols findet sich eine Inschrift aus 6 bisher noch nicht mit Sicherheit entzifferten Charakteren. Zur Seite beider Kolosse führen viereckige Löcher zu Höhlen und Gängen, durch welche sich ein Weg bis zur höchssten Höhe der Figuren emporwindet. Auch die andere Seite des Berges ist von Höhlen durchbohrt, die noch jetzt dem grössten Theile der Bevölkerung als Wohnstätten dienen. Ihre Zahl wird auf zwölftausend geschätzt, Fabelhaftes von langen Irrwanderungen darin erzählt. Sie sind zum Theil sehr gross, und enthalten ebenfalls Nischen und Sculpturen von geringeren Dimensionen; einige tragen Spuren von Vergoldung und Lapislazuli; die Unsicherheit der Gegend hat bis jetzt sorgfältige Untersuchungen nicht gestattet; unzweifelhaft aber ist es, dass auch diese Werke indisch-buddhistischen Ursprungs sind, und ihre Entstehung weit

1) F. Dangerfield, Transactt. of the lit. Soc. of Bombay. II. 194 ff.; Ritter, a. a. O. VI. 825.

2) Ritter, a. a. O. VII. 250 ff.; vgl. desselben Schrift: Die Stupa's (Topes) und die Colosse von Bamiyan. (1838.) S. 19 ff. Taf. I.

hinauf, jedenfalls vor das 7. Jahrhundert unserer Zeitrechnung, in welchem die Einfälle der Araber begannen, zu datiren ist.

Die Anlegung unterirdischer Tempel ist noch jetzt in Indien nicht völlig ausser Gebrauch; die Secte der Dschaina's besitzt noch solche Heiligthümer aus neuerer Zeit. Indessen sind sie, wie wir bei Kondor und am Khandagiri sahen, in sehr viel kleinerem Maassstabe als jene alten Werke, und wohl mit einer Rücksicht angelegt, welche bei jenen durch ihre Grösse ausgeschlossen ist, nämlich um bei Angriffen der Muhammedaner und selbst der Brahmanen Verborgenheit und Zuflucht zu gewähren[1]). Auch bei den Buddhisten auf der malayischen Halbinsel sind die Höhlen noch der beliebte Aufenthalt der Einsiedler und Priester, aber es fehlt viel, dass die Ausschmückung den Werth und die Schönheit habe, wie in jenen alten Werken. Nirgends endlich findet sich bei den heutigen Brahmanen, so unveränderlich sie sonst in ihrer hochmüthigen Abgeschlossenheit das Hergebrachte festhalten, eine Spur von einem solchen Grottencultus, und jene älteren Felsenbauten sind ihrer mythologischen Ausschmückung nach ihnen fremd[2]). Bestimmte historische Nachrichten über diese Monumente haben wir nur aus verhältnissmässig neuer Zeit. Die meisten kommen uns erst seit der Zeit ihrer Zerstörung und Entweihung durch die Muhammedaner zu. Namentlich schweigen die griechischen und römischen Reisenden, die freilich weder forschend waren noch auch, als Unreine, Zutritt zu jenen Hallen hatten. Die erste Kunde wird uns durch eine angebliche Gesandtschaft aus Indien, welche sich bei dem römischen Kaiser Heliogabalus einfand, und von einem Babylonier Bardesanes als Dolmetscher begleitet war, der Indien besucht hatte, und in seinem uns von Porphyrius aufbewahrten Berichte eine unverkennbare Beschreibung solcher Grottentempel giebt. Dies fällt erst in das dritte Jahrhundert (218—222) n. Chr., mithin ungefähr ein Jahrhundert nach der reifsten und letzten Blüthe der indischen Dichtkunst. Ohne Zweifel müssen Jahrhunderte zwischen jener Erwähnung und der Entstehung der ältesten dieser Monumente liegen. Auch schildern die Gesandten die Grotten wie ein Werk der Natur[3]), es scheint daher für sie die Kunde von ihren Erbauern schon damals eine verschollene gewesen zu sein. Einen anderen Anhaltspunkt bietet das Zeugniss des chinesischen Buddhisten-Pilgers

1) Ritter, a. a. O. VI. 551, 652, 654; vgl. auch V. 741.

2) Als eine seltsame Ausnahme ist die Behausung des brahmanischen Einsiedlers in einer der Grotten auf Salsette zu betrachten, welche K. Graul, Reise nach Ostindien III. 125 erwähnt.

3) Ritter, a. a. O. V. 489 ff.

Fa-hian, welcher um's Jahr 400 n. Chr. den Dekhan besuchte, und die Felsentempel, indem er sie pomphaft schildert, dem Gaja zuschreibt, welcher nach der chinesischen Chronologie der erste Nachfolger des Çakjamuni war und neun Jahrhunderte v. Chr. lebte[1]). Wenn die letztere Angabe auch durchaus unzuverlässig ist, so folgt aus dem Uebrigen doch, dass das Alter der Bauten schon damals unbekannt war und dass man dasselbe somit jedenfalls nicht zu hoch anschlägt, wenn man es bis gegen den Anfang unserer Zeitrechnung zurückdatirt. Die ältesten Inschriften, die uns an Grottenbauten erhalten sind, führen sogar noch weiter hinauf. Sie finden sich an einigen der Felsenhöhlen von Gaja, als deren Gründer darin der buddhistische König Daçaratha aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr. genannt wird[2]). Dieser göttergeliebte König, so lauten die Worte, habe die Höhlen gleich nach seiner Krönung den buddhistischen Priestern zur Wohnung angewiesen. In dieselbe Zeit will man, ebenfalls inschriftlicher Bezeichnung nach, die ältesten Felsenbauten von Karli und Ajunta[3]), in eine etwas spätere die Grotten von Orissa[4]) setzen, während sich alle übrigen Höhlen auf die Periode zwischen dem vierten und sechzehnten Jahrhundert unserer Zeitrechnung zu vertheilen scheinen. Die frühesten darunter dürften die Grotten von Bag und Salsette, die spätesten die von Ellora und Mahamalaipur sein[5]). Doch hat auch Ajunta neben den alterthümlichen einige ganz entschieden späte Grottenbauten aufzuweisen, in denen sich wie bei sämmtlichen Bauten aus dieser Zeit die buddhistischen Elemente mit brahmanischen mischen. Schon nach diesen chronologischen Daten scheint es, dass der Grottenbau in seiner Entwickelung mit dem Auftreten und der Herrschaft des Buddhismus in Indien zusammenfällt. Auch haben wir bereits in der bildnerischen und sonstigen Ausstattung der Felsenhöhlen die buddhistischen Elemente als bei weitem überwiegend nachgewiesen. Man darf daher nach den bisherigen Ermittelungen die Buddhisten im Allgemeinen als die Schöpfer dieser Bauweise, und die Brahmanen darin als ihre Nachahmer betrachten[6]). Damit soll jedoch

1) W. v. Humboldt, Kawi-Sprache. I. 181, 293, 305; Ritter, Die Stupa's u. s. w. S. 53.

2) Prinsep, Journ. of the As. S. of Bengal VI. pag. 676. pl. XXXV; Lassen, a. a. O. II. 272, 514 ff., 1168; vgl. auch IV. 873.

3) Fergusson, Journ. of the R. As. Soc. VIII. 56 ff., 44 ff.; Lassen, a. a. O. IV. 853 ff., 1173 ff.; Kugler, a. a. O. I. 464 ff.

4) Lassen a. a. O. II. 517.

5) Die von Fergusson a. a. O. 89 und von Kugler, Gesch. d. Bauk. I. 474 getheilte Annahme, dass die Bauten von Mahamalaipur bis in's 13. Jahrh. zurückreichen, ist nach Lassen a. a. O. IV. 876 unhaltbar; sie gehören ihm zufolge vielmehr dem 16. Jahrh. an.

6) Lassen, a. a. O. IV. 872.

keineswegs gesagt sein, dass überhaupt jeder Tempelbau den Indern vor dem Auftreten des Buddhismus unbekannt gewesen sei, wie man wiederholt behauptet hat[1]). Es muss von vornherein für unwahrscheinlich erklärt werden, dass eine polytheistische Lehre von der Natur des Brahmaismus ohne Götterbilder und ohne dazugehörigen monumentalen Tempelbau geblieben sei. Die Phantasie der alten Bewohner von Hindostan, deren häufig in's Ungeheuerliche ausschweifende Vielgestaltigkeit für ein Hinderniss des bildnerischen und architektonischen Schaffens angesehen werden mag, konnte sich andererseits gewiss ebenso wenig ohne jede, wenn auch nur symbolische, Gestaltung ihres Glaubens und Cultus begnügen. Und wir finden denn auch bei den alten Brahmanen bereits zahlreiche Vorschriften für Opfer, sonstige heilige Gebräuche und Festlichkeiten, welche das Vorhandensein eines völlig entwickelten Cultus unwiderleglich darthun. Besonders wichtig sind für unsere Betrachtung die heiligen Stätten oder Tirtha, wo brahmanische Einsiedler gelebt und ihre Thaten verrichtet hatten, und deren Besuch mehr als Opfer galt. Das Epos enthält Schilderungen der Wallfahrten zu diesen heiligen Orten, an denen unter zahlreicher Begleitung auch die Könige Theil nahmen; und nach dem Berichte des Megasthenes fanden an den Çiva-Festen grosse Processionen statt, bei denen die Könige ebenfalls, Glocken tragend und Pauken schlagend, mitzogen[2]). Es ist nicht denkbar, dass diese heiligen Stätten und Festplätze ohne jede monumentale Bezeichnung, ohne Schutz durch ein Gebäude geblieben sein sollten. Und wenigstens in einer Stelle des Mahabharata ist geradezu von Tempeln die Rede, in denen die „darin stehenden Gottheiten des Beherrschers der Kaurava beben und lachen und tanzen und weinen[3])." Vielleicht haben wir uns diesen Tempelbau im Wesentlichen aus Holz bestehend zu denken, wie sich die Reminiscenzen an eine voraufgegangene Holzarchitektur ja auch mehrfach in den Grottentempeln verfolgen liessen. Wie es sich aber auch mit diesen früheren brahmanischen Tempeln verhalten haben mag, jedenfalls ist die Ansicht, dass die Grottenbauten, die wir kennen, in ihrer üppigen und überladenen Gestalt den Uranfang des indischen Tempelbaues überhaupt bilden, ebenso wenig wie das früher angenommene hohe Alter dieser Monumente jetzt noch aufrecht

1) Lepsius, Chronologie der Aegypter. I. 5; Duncker, Gesch. d. Alterthums. 2. Aufl. II. 179. Note.

2) Lassen, a. a. O. I. 585 ff., 783.

3) Lassen, a. a. O. 794. Note 1 bemerkt zwar, dass das für „Tempel" gebrauchte Wort auch „Altar" und „Schoppen zum Opfern" bedeuten könne; allein ein „Schoppen zum Opfern" ist eben ein Tempel, besonders wenn er, wie es hier der Fall ist, mit zGötterbildern geschmückt erscheint.

Bayerische Staatsbibliothek München

zu erhalten. Wohl aber darf man bei der Unveränderlichkeit des indischen Volkscharakters auch sie, trotz ihrer späteren Entstehung, als ein Zeugniss für die ursprüngliche Anlage desselben betrachten.

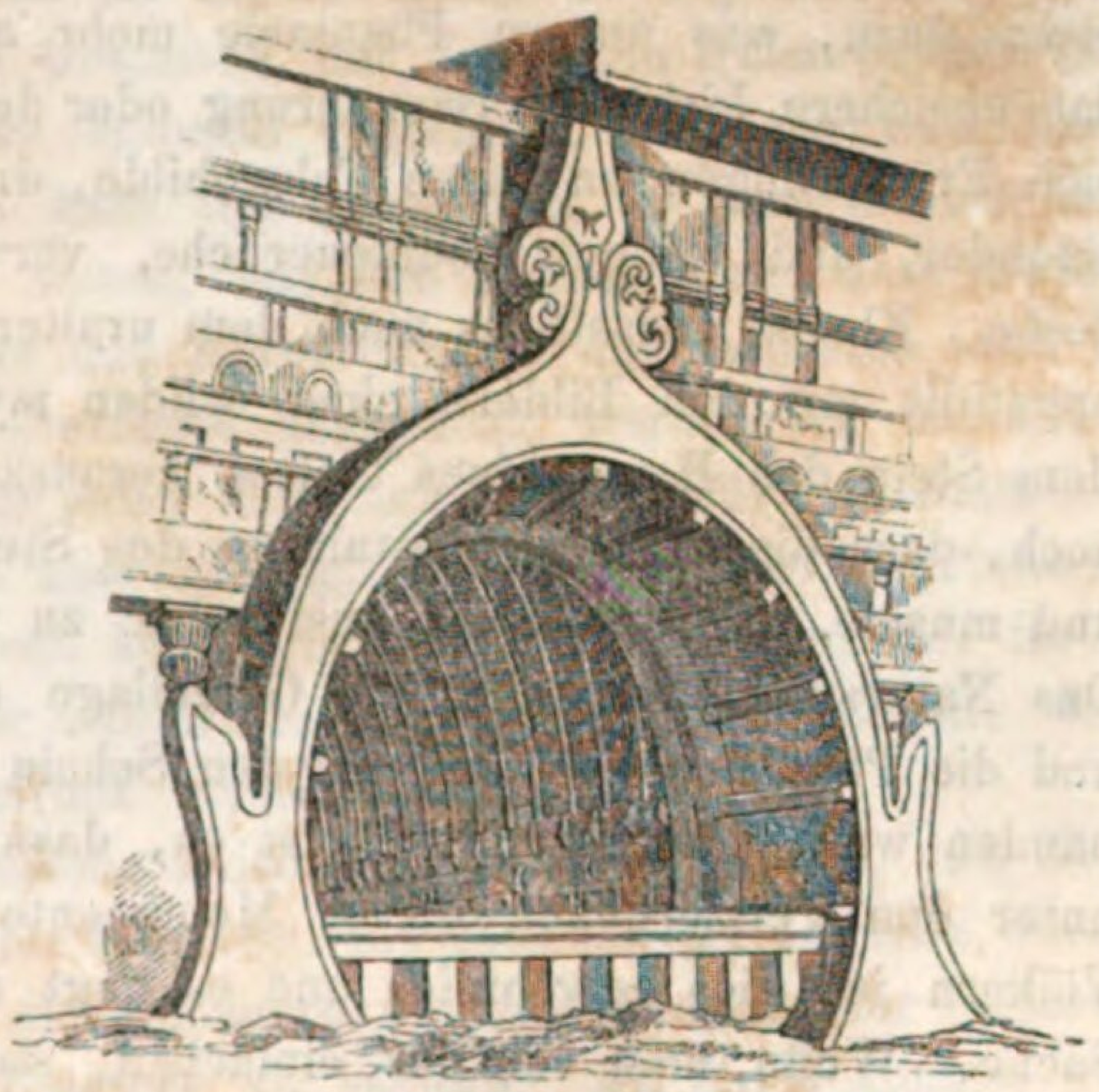
Wollen wir den Charakter dieser Architektur näher kennen lernen, auf ihre Regeln und Details eingehen, so finden wir bald eine eigenthümliche Schwierigkeit. Bei allen anderen Völkern herrschen stets gewisse Formen vor, geradlinige oder runde, kuppelförmige oder rechtwinkelige u. s. f.; hier ist fast überall nur ein bunter Wechsel. Schon die inneren Verhältnisse dieser Grotten sind höchst verschieden. Nur in den für den Tempeldienst bestimmten buddhistischen Tschaitja's kehrt die oben beschriebene, der christlichen Basilika verwandte Gestalt eines in der Regel dreischiffigen, halbrund geschlossenen Oblongums mit einer gewissen Consequenz wieder. Bei den Klosterhöhlen der Buddhisten dagegen, den sogenannten Vihara's, und bei den brahmanischen Grottentempeln der späteren Zeit kann von einer derartigen Regelmässigkeit nicht die Rede sein[1]). Die Grotte von Elephanta ist fast quadrat, die anderen sind von dem abweichendsten Verhältnisse der Länge zur Breite. Die Höhe ist gewöhnlich gering; sie übersteigt bei sehr grossen Dimensionen des Grundrisses kaum die Höhe unserer gewöhnlichen Zimmer; vielleicht weil man die Mühe einer nicht unumgänglich nöthigen Arbeit ersparen wollte, vielleicht — und dies ist bei dem sonstigen Luxus der Arbeit wahrscheinlicher — weil das Dunkele und Drückende dieser Hallen dem Andachtsgefühle zusagte. In den Tschaitja-Grotten finden wir jedoch die Decke in Form eines Tonnengewölbes ausgehauen, so u. A. in der Grotte des Viçvakarma zu Ellora, in einer Grotte zu Nasik und in mehreren zu Ajunta, ferner auch in denen zu Karli und zu Kennery, wo die Wölbung sogar fast hufeisenförmig wird. An eine symbolische Bedeutung dieser Form braucht man nicht zu denken; sie war ein bei der Aufgabe des Grottenbaues und nach dem Vorbilde der Naturhöhlen sich leicht darbietendes Mittel, den Raum luftiger zu gestalten. In den nur für den Aufenthalt von Priestern und Büssern bestimmten Vihara-Grotten behielt man daher auch die gerade Decke bei. An beiden, sowohl an diesen geraden wie an jenen gewölbartig ausgemeisselten Decken, kommen übrigens balkenartige Steinrippen, bisweilen sogar, wie z. B. in Karli, geradezu in den Fels eingefügte Holzrippen vor, augenscheinliche Uebertragungen aus einer früheren

[1]) Lassen, a. a. O. II. 1173 erinnert an den merkwürdigen Unterschied zwischen den Felsenklöstern und Felsentempeln, wonach wir bei jenen den allmähligen Fortschritt von der einfachen Grotte bis zum Kloster genau verfolgen können, während uns diese mit einem Male vollendet entgegentreten.

Bayerische Staatsbibliothek München

Holzarchitektur, wie denn solche sich auch sonst, namentlich an den Decken der Musikgallerien und ganz besonders an den grossen Eingangsfenstern mit ihrer hufeisenförmigen Umrahmung (Fig. 5) deutlich erkennen lassen.

Fig. 5.



Façadenfenster in Ajunta.

Noch willkürlicher und mannigfaltiger als das Innere sind die Formen der auch äusserlich bearbeiteten Felsentempel. Kuppelartige und flache Dächer, geradlinige Pfeiler und einfache Gesimse mit plumpen, gerundeten, wulstigen Formen wechseln ohne Maass und Ziel. Die europäischen Beobachter haben daher, je nachdem ihre vorgefassten Meinungen sie leiteten, griechische oder maurische, ja selbst aethiopisch-christliche Formen darin zu entdecken geglaubt, während bei unbefangener Prüfung sich nur der Mangel einer festen Regel zeigt. In der That ist schon der Gedanke, den Felsen äusserlich zu behauen, ein phantastischer, der ein wildes Spiel der Einbildungskraft hervorbringen musste. Denn hier ist gar keine Basis, auf welcher sich die Regel bilden könnte. Im eigentlichen Gebäude nöthigt die Natur der Sache, dem Aeusseren eine bestimmte Form zu geben; das Gesetz der Schwere, nach welchem die Steine auf einander ruhen, giebt die Grundlage ab, auf welcher sich nach der Richtung des Volkes ein bestimmter Geschmack bildet. Auch bei dem Grottenbau giebt es für das Innere noch einigermassen feste Verhältnisse, durch die Rücksicht auf die Haltbarkeit und auf die erforderliche Grösse nach den Bedingungen des Cultus. Dagegen ist die äussere Bearbeitung des durchhöhlten Felsens ein reiner Luxus, ein Spiel ohne alle Regel. Auf die Schwere des Stoffes ist nur insoweit Rücksicht zu nehmen, dass man nicht allzu wild hineinarbeite, und endlich sogar der feste natürliche Zusammenhang des Steines nicht genüge, um einzelne Stücke zu tragen. Uebrigens aber fehlt nicht bloss der Grund der Regelmässigkeit, sondern die Phantasie wird sogar durch die zufälligen Formen des Gebirges zu grösserer Willkür gereizt. Jeder

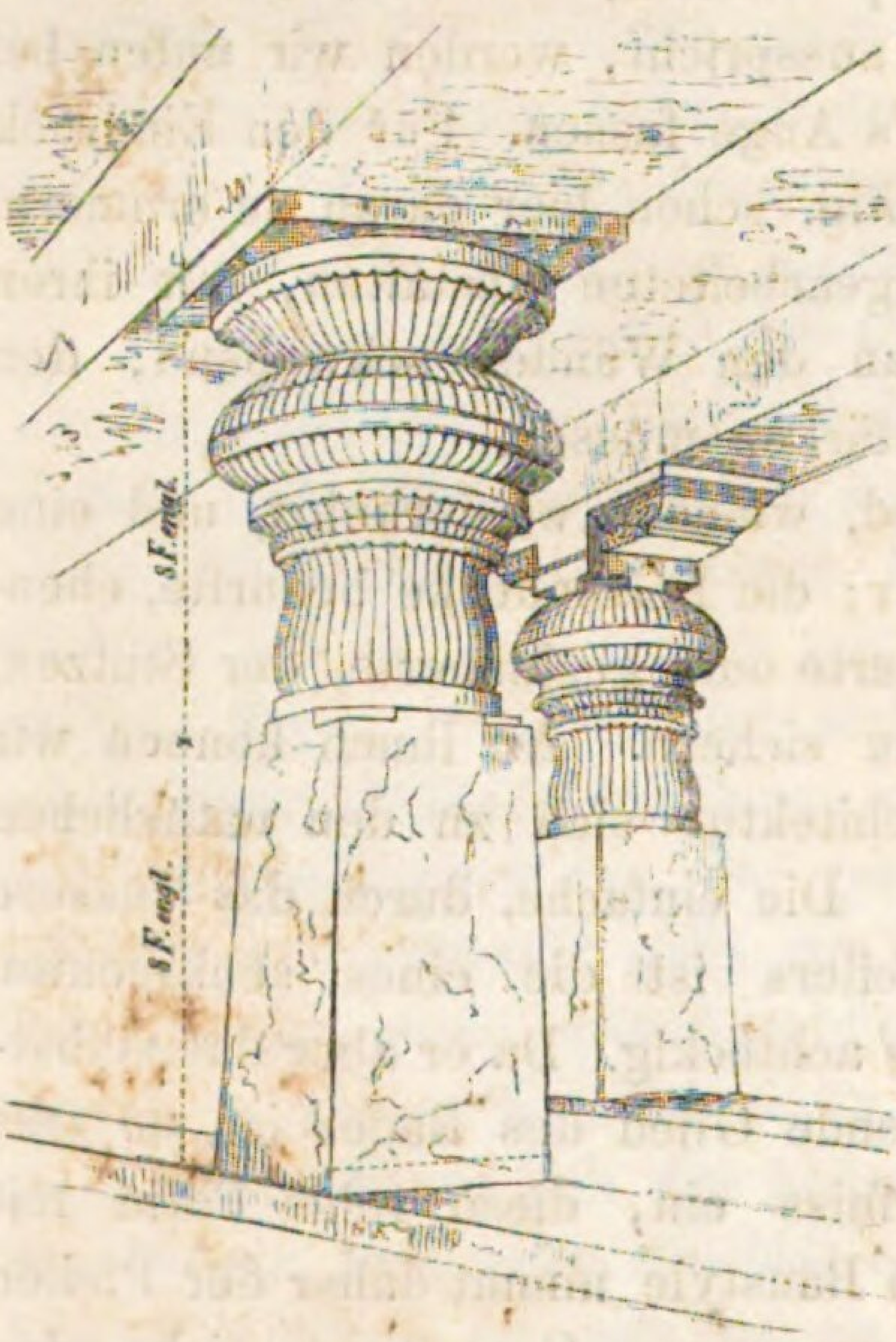
weiss ja, wie wunderliche Formen sich in den Felsen bilden; hereinbrechende Fluthen oder Regenbäche, frühere Erdrevolutionen, unbekannte Kräfte mancher Art haben, in einander spielend, die regelmässige Krystallisation, die Lage der Steinschichten mannigfaltig modificirt. Kommt etwas dazu, was unsere Phantasie mehr als gewöhnlich anregt, etwa das unsichere Licht der Dämmerung oder des Mondscheines, so knüpfen sich Erinnerungen an diese Felsgebilde, drängen und schieben sich in einander, und bringen abenteuerliche, verwirrte Gestalten vor unsere Seele. Ebenso musste es auch dem uralten Werkmeister ergehen, der, angefüllt mit den Bildern einer wilden mythologischen Tradition, aus dem Stein das Haus seines Gottes herauszuhauen begann. Dazu kam noch, dass die zufällige Gestaltung des Steines benutzt werden konnte und musste, um die Arbeit ausführbar zu machen oder zu erleichtern. Das Naturspiel war daher die Grundlage der architektonischen Form, und die Phantasie lieh ihm nur den Schein einer Regel, die nicht vorhanden war. Charakteristisch ist es, dass sich wenig Pflanzenformen unter den Verzierungen dieser Monumente finden. Bei allen anderen Völkern ist dies gewöhnlich und es liegt auch wohl in der Natur der Sache. Wenn man von der einfachen, strengen Regelmässigkeit der wesentlichen Glieder des Baues zur Ornamentirung übergeht, sich leichtere Ausweichungen von der geraden Linie, heitere, zufällige Formen erlaubt, dann entsteht ganz von selbst etwas den Pflanzen Aehnliches, welches man gern durch Anschliessen an die Naturform vollendet. Auch liegt eine innere Wahrheit darin, dass auf den grossen Massen der unorganischen Natur sich das heitere Spiel des Vegetabilischen zeige. Bei den Indern kam noch die fast religiöse Verehrung und das gesteigerte Mitgefühl hinzu, mit welchem sie sonst die Pflanzen betrachten. Dennoch nahmen in der Felsenarchitektur nur wenige Verzierungen die Gestalt des Blattes an, und es scheint, dass die wildschaffende Phantasie der Hindus selbst an die freiere Regelmässigkeit der Pflanze sich nicht anknüpfte. Die Ornamente sind vielmehr entweder Zusammenstellungen von geraden oder gekrümmten Linien, wulstigen und flacheren Formen, oder sie gehen unmittelbar zu Thiergestalten über, und zwar zu den grösseren, plumpen, gewaltigen Thieren. Der Löwe und der Elephant dienen besonders als architektonische Zierden, als Wächter vor den Pforten, als Träger ganzer Felsentempel, endlich als Ornament an Kapitälen und Friesen. Es ist offenbar, dass hier etwas Symbolisches hineinspielt. Die Heiligkeit der Thiere übersteigt bei Weitem die der Pflanzen; viele von ihnen stehen in Verbindung mit den Göttern. Die Seelen der abgeschiedenen Menschen gehen in die Thiere über; die Edelsten und Mächtigsten wandern auch in die Körper der mächtigsten

Thiere; der Brahmane überträgt daher auf den Elephanten und Löwen die Verehrung, welche er seinen Vorfahren widmet. Neben dieser symbolischen Beziehung steht aber auch eine rein aesthetische: das Volle, Schwere dieser Thiergestalten sagt den übrigen Formen zu. Die Phantasie war gewöhnt, sich im Massenhaften zu ergehen. So sind denn auch die menschlichen Gestalten, mit denen die freien Stellen der Wände bedeckt sind, höchst kolossal aufgefasst; meistens weit über doppelte Lebensgrösse, fast ganz frei gearbeitet, so dass sie nur mit dem Rücken an der Wand haften, mit den Füssen über dem Boden schweben. Die Gesichtszüge und Körperformen, und wie sich auch in diesen das Schwülstige, Ueberfüllte ausspricht, werden wir unten bei der Betrachtung der Sculptur näher in's Auge fassen. Für den Eindruck des Architektonischen ist es aber wichtig, schon hier daran zu erinnern, wie diese kolossalen und voll herausgearbeiteten Gestalten, mit ihren Schatten im Halbdunkel der Grotte an den Wänden schwebend, den schauerlichen, finsteren Eindruck verstärken müssen.

Das einzige architektonische Glied, welches wiederkehrt, und eine Vergleichung gestattet, ist der Pfeiler; die Felsendecke bedurfte, ebenso sehr und noch mehr als die gemauerte oder gezimmerte, der Stützen, um die Halle gegen den Einsturz zu sichern. An ihnen können wir daher prüfen, wie die indische Architektur sich zu den natürlichen Bedingungen dieser Aufgabe verhielt. Die einfache, durch das äussere Bedürfniss gebotene Gestalt des Pfeilers ist die eines senkrechten Stammes, rund, quadrat oder allenfalls achteckig. Da er aber das selbstständigste, am meisten in's Auge fallende Glied des Baues ist, so tritt auch zugleich das ästhetische Bedürfniss ein, diese rohe Form mit freierem Sinne auszubilden. In jedem Baustyle nimmt daher der Pfeiler eine andere, dem Geiste desselben angemessene Gestalt an, mehr oder weniger verziert, je nachdem die Neigung zum Reichen oder Einfachen vorherrscht. Diese Ausschmückung muss aber immer aus der einfachen Grundform der Stütze hervorgehen, um nicht zweckwidrig zu erscheinen, ja man kann, wenn auch im Allgemeinen die Schönheit nicht mit der Zweckmässigkeit zusammenfällt, bei diesem vorzugsweise dienenden Gliede geradezu sagen, dass es je zweckmässiger desto schöner sei. So ist die Abrundung der Ecken durchweg eine Verschönerung, weil sie den Stamm der Säule, ohne seine Kraft zu schwächen, schlanker, zierlicher, und doch kräftiger, in sich concentrirt erscheinen lässt; ebenso ist sie aber die zweckmässigste, weil sie eine unnöthige Verengung des Raums verhütet. So ist es ferner angemessen, den Stamm nicht unmittelbar unter das Gebälk und auf den Boden zu stellen, sondern ihn unten und oben durch eine breitere Fläche, durch Basis und Kapitäl,

zu begränzen; theils weil es ihn, wenigstens bei schwächerem Material, vor nachtheiligen Eindrücken schützt, theils weil es für das Auge ihn deutlicher als ein selbstständiges Ganzes bezeichnet. In den indischen Grotten sind nun auch die Pfeiler sehr verschieden, und in einigen haben sie die einfachste Form, als vier- oder achteckige Stützen, welche bloss an dem oberen Theile durch ein flach eingeschnittenes Band mit Ornamenten verziert und durch eine mitunter weit ausladende Platte bedeckt sind. Gewöhnlich indessen sind sie reicher und bestehen aus vier Haupttheilen, einem viereckigen Stamme, einem runden Mittelgliede, einem Halse und einem dicken wulstigen Kapitäle (Fig. 6). Der viereckige Stamm, der zuweilen auf einer Platte steht, ist etwa zweimal so hoch wie die Seite seines Grundquadrats. Er schliesst oben mit einer scharfen Ecke oder mit einer Art von Volute ab. Der aus ihm hervorgehende runde Hals ist etwa halb so hoch wie jener viereckige Stamm, sein Durchmesser aber etwas kleiner als die Seite desselben, so dass er nicht wie eine feste Masse auf ihm liegt, sondern daraus hervorwächst, wie der Stiel aus der Scheide. Aber dennoch ist keine Erinnerung an Pflanzenformen dabei sichtbar, vielmehr wird diese sogleich dadurch ausgeschlossen, dass der runde Theil nicht cylinderförmig gleich bleibt oder sich in Pflanzenweise nach oben ausbreitet, sondern vielmehr nach oben zu eingezogen ist. Der Hals, wenn ich ihn so nennen darf, besteht dann aus mehreren, gewöhnlich drei, herumlaufenden Bändern oder Wülsten. Auf ihm ruht das Kapitäl, und zwar gewöhnlich in Form einer plattgedrückten Kugel, welche von der Stelle, die dem Halse aufliegt, sich ausdehnt, und so weit anschwillt, dass sie einen die Ecken des unteren Quadrats überragenden, vielleicht sie umschreibenden Kreis bildet, sich dann nach oben zusammen zieht, und nun mit einer ebenso schmalen Fläche wie die untere, dem Säulenhalse aufliegende, die Plinthe und ein Gebälk trägt, das sie mit der Decke verbindet. Nirgends tritt hier also das Zweckmässige deutlich hervor; jener untere viereckige

Fig. 6.



Pfeiler in Ellora.

Stamm ist es nicht, denn seine Ecken beschränken den Raum, ohne zu tragen, das kugelförmige Kapitäl ist es ebenso wenig, seine Ausladung erschwert nur und trägt nichts. Die Zweckmässigkeit ist hier jedenfalls nur eine rohe, durch den Naturstoff bedingte, nicht die freie, schon auf der künstlerischen Wahl des Stoffes beruhende; die Formen, welche daraus hervorgehen, sind daher auch nur grob sinnliche. Ueberdies ist durch die Abtheilung über dem viereckigen Theile die Einheit des Stammes, in welcher gerade seine Stärke und Schönheit besteht, verdunkelt. Man denke sich diese Formen, von denen hier nur die wesentlichsten aufgeführt und die verbindenden Rundstäbe u. dgl. unerwähnt geblieben sind, bei einer unbedeutenden, im Verhältnisse zu der Breitengrösse höchst geringen Höhe, so ist es einleuchtend, wie massiv, plump und schwülstig diese Pfeiler aussehen müssen. Keine der einzelnen Abtheilungen erscheint als die hauptsächliche. An schöneren Säulenformen, z. B. der griechischen Säule, steht die Basis und das Kapitäl stets zum Stamme in einem solchen Verhältnisse, dass dieser der vorherrschende Theil bleibt, in dem die Bestimmung des Ganzen enthalten ist, jene aber nur Begränzung nach oben und unten und Schmuck sind. Hier dagegen haben der viereckige und der runde Theil fast gleiche Ansprüche, und das Kapitäl ist wiederum für sich bedeutend. Sehr häufig, wie in den nebenstehenden Beispielen aus Ellora, sind überdies das Kapitäl, der Hals und der runde Theil des Stammes mit fortlaufender Cannelirung versehen, während der untere, viereckige Theil glatt ist, wodurch denn jene als ein Ganzes, aber von sehr unruhiger, sich einziehender und anschwellender Gestalt erscheinen. Pfeiler von der beschriebenen Art kommen ausser in mehreren Tempeln von Ellora auch in Elephanta vor und scheinen überhaupt die gewöhnlichsten. Zuweilen hat das Kapitäl statt der Kugelgestalt eine viereckige Form, welche nach unten zu in schneckenförmigen oder widderhornartigen Voluten ausgearbeitet ist. Der Stamm besteht dann gewöhnlich über dem viereckigen Theile aus einem nicht runden, sondern achteckigen Theile, der ebenfalls von geringerem Durchmesser und an seinen Seiten verziert ist[1]). Auch der Uebergang in's Sechzehneck kommt bisweilen vor. (Vgl. S. 87). Runde Stämme finden sich nur vereinzelt, z. B. in der oben erwähnten Tempelgruppe von Bag. Nicht selten haben die Kapitäle Thiergestalten, so namentlich in Karli drei Elephanten. Auf freistehenden Säulen am Eingange der Tempel findet sich in Karli und Kennery statt des Kapitäls ein Ornament von drei mit dem Rücken gegen einander gekehrten Löwen. In einer Grotte zu Nasik alterniren

1) So in der Viçvakarma-Grotte zu Ellora. Vgl. Capt. Elliot, Views in India II. 18.

sogar Löwen, Ochsen und Elephanten auf den Kapitälen. Aber auch hier scheint der viereckige oder achteckige Stamm beibehalten, dessen schwere Form durch die monströse Verzierung der Kapitäle nur noch lastender wird.

In den Grotten, welche wir an ihren Bildwerken als buddhistisch erkennen, sind die Pfeiler meistens schlanker und schöner. Ueberhaupt unterscheidet sich die Architektur dieser Grotten vortheilhaft von der der übrigen; die Verzierungen sind mässiger, das Ganze in der Gesammtwirkung ist einfacher und freier. Dazu kommt noch, dass die Wände nicht in dem Maasse, wie die brahmanischen Grotten, von jenen kolossalen halbfrei stehenden Gestalten bedeckt und beschattet sind, dass vielmehr das eine Buddhabild am Ende des Tempels als Zielpunkt eines längeren Raumes vortheilhaft wirkt. Diese Verschiedenheit ist um so merkwürdiger, weil daraus hervorgeht, dass die reinere Auffassung der Gottheit und die einfachere Lehre eine andere Behandlung auch des Architektonischen hervorbrachte. Bei den Griechen sonderten sich die verschiedenen Style, wie wir sehen werden, nur als aesthetische Individualitäten ohne praktische Beziehung. Die religiösen Vorstellungen hatten darauf keinen Einfluss. Bei den Hindus scheint aber auch die Architektur unmittelbar von dem speciellen Lehrsystem oder dem Charakter des Tempelgottes bestimmt worden zu sein. Die wilden mythologischen Traditionen und die sinnlich orgiastischen Vorschriften der Çivareligion brachten auch ausschweifende, schwülstige, die strengen, mehr auf das Innerliche gerichteten Lehren Buddha's einfachere Formen hervor. Hier können wir daher die Architektur in einem gewissen Sinne symbolisch nennen, freilich nicht so, dass den einzelnen Formen dadurch eine bestimmte mystische Beziehung gegeben wäre, wohl aber so, dass der Styl eine Beziehung auf eine anderweitige Vorstellung hatte. Der Schönheitssinn bestimmte sich noch nicht aus dem ganzen Wesen des Menschen, sondern wurde durch eine andere Thätigkeit beherrscht; das Kunstwerk war noch nicht frei und selbstständig, sondern deutete, wie ein Zeichen, auf etwas Anderes hin. Darum kann es auf uns auch nicht den befreienden heiteren Eindruck machen. Diese schweren, schwülstigen Formen, diese dunkelen Höhlen, überladen mit gigantischem Bildwerke, lassen uns empfinden, dass sie aus einem unfreien Geiste hervorgegangen; sie deuten ein Unbekanntes und Unverständliches geheimnissvoll und drohend an. Sie sind daher als Kunstgebilde noch sehr unvollkommen; denn die Kunst soll der würdige Ausdruck des freien menschlichen Wesens sein; aber sie entsprechen eben durch diese Mängel dem dunkeln, phantastisch-wilden Geiste dieser heidnischen Lehren, und es offenbart sich daher in ihnen das Grundge-

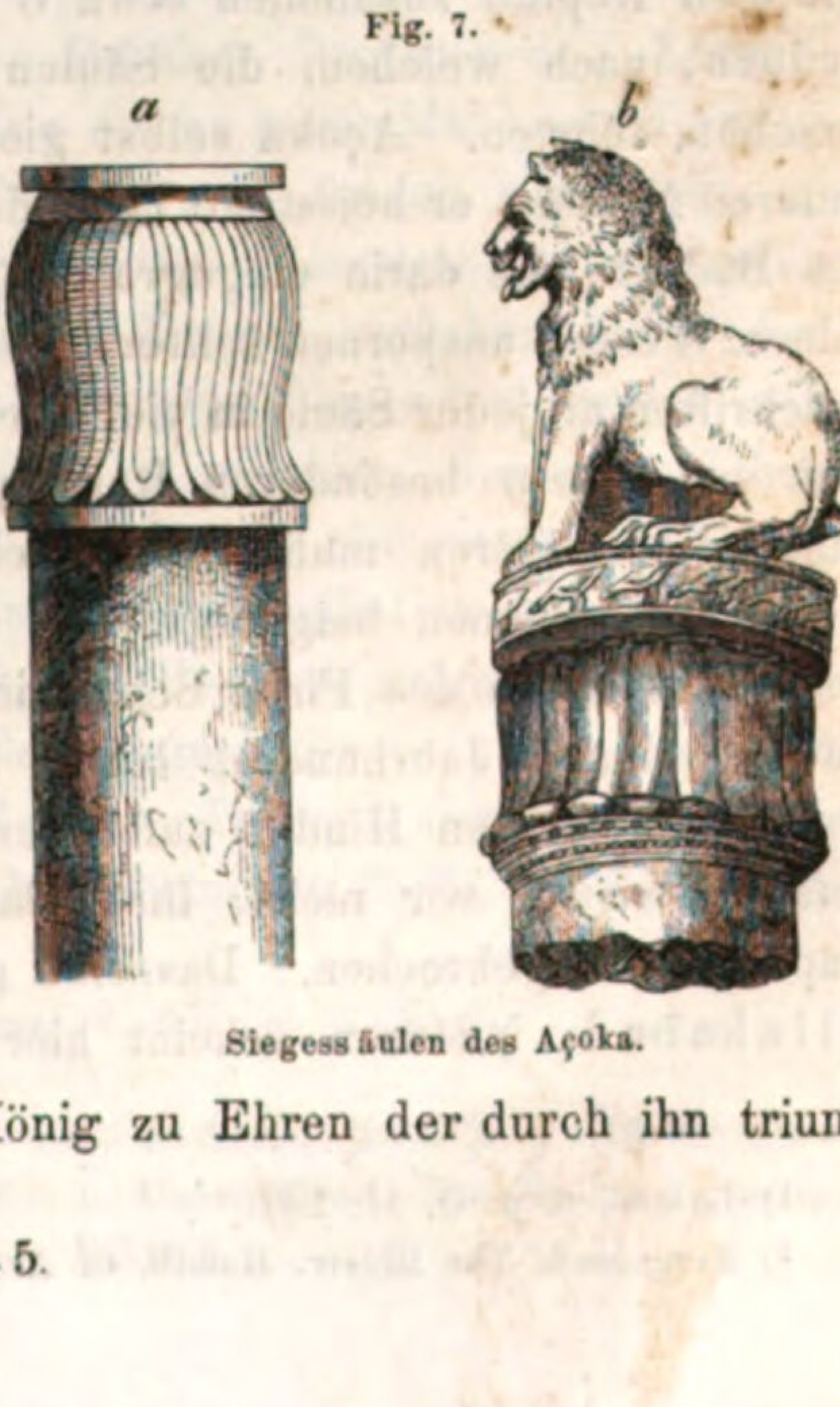
setz der Kunst, dass sie die Erscheinung der inneren Geistesstimmung sei. Wie aber das indische Heidenthum schon der Anfang tieferer Einsicht war, grossartig durch die erhabenen Gedanken, welche zum ersten Male mit unverkümmerter Gewalt sich geltend machten, zart durch die menschlichen Gefühle, welche hier mit jugendlicher Frische sich entwickelten, so enthält auch diese erste künstlerische Gestaltung schon Anklänge des Schönen, grossartige Massen und zarte Linien. Im Ganzen ist zwar die Phantasie noch von den gährenden Naturkräften überwältigt, sie schwelgt üppig, maasslos, im Grausigen oder Weichlichen; aber in diesem Taumel der Sinnlichkeit ringt doch der Geist mit jener Naturgewalt, und dieser Kampf selbst ist erhaben und eine ernste Vorbereitung auf die heitere Harmonie künftigen Friedens.

Siegessäulen und Dagops.

Als Uebergangsformen von den Felsentempeln zu den freien Bauten können wir in mancher Beziehung gewisse, den Buddhisten eigenthümliche, den ägyptischen Obelisken und Pyramiden zu vergleichende Monumente nennen. Es sind dies die Siegessäulen des Königs Açoka und die buddhistischen Dagops.

König Açoka, welcher im 3. Jahrhundert v. Chr. regierte, bezeichnet insofern einen wichtigen Abschnitt in der Geschichte des indischen Volkes, als er die Lehre des Buddha zur Staatsreligion erhob und ihre Verbreitung sowohl im Lande selbst als in den Gränzgebieten kräftig, doch keineswegs gewaltsam förderte. Er ist der erste indische König, welcher sein Andenken in der dauernden Form ausführlicher monumentaler Inschriften niedergelegt hat[1]). Ein Theil derselben ist in den Felsgebirgen des Landes zerstreut. Der andere, für unsere Betrachtung wichtigere, findet sich an den besonders im Gangeslande noch mehrfach erhaltenen kolossalen Denksäulen, welche der König zu Ehren der durch ihn trium-

Fig. 7.



Siegessäulen des Açoka.

1) Lassen, a. a. O. II. 215. Beilage II. 5.

phirenden Buddhareligion ohne Zweifel in grosser Zahl errichten liess. Sie sind sämmtlich aus demselben röthlichen Sandstein gemeisselt und scheinen auch in Grösse, Gestalt und Schmuck so ziemlich einander gleich gewesen zu sein. Die Höhe beläuft sich bei den erhaltenen auf etwas über 40 Fuss; der Durchmesser des kreisrunden Schaftes beträgt an der Basis bis zu 10, am Kapitäl bis zu 6 Fuss. Dieses letztere (Fig. 7, b) wird mit dem Schaft durch einen Hals vermittelt, um den ein Ornament aus Palmetten und Lotuskelchen in flachem Relief und unten eine Perlschnur sich herumzieht (Fig. 8). Wenn uns dieser Schmuck des Säulenhalses an ganz ähnliche Motive der assyrischen und griechischen Kunst erinnert, so werden wir dagegen die umgestürzte Kelchform des darauf ruhenden Kapitäls in Persien und Aegypten wiederfinden. Bei dem nachweisbaren Verkehr Açoka's mit den Ländern des Westens[1]) hat ein solches Hinüberspielen fremder Elemente durchaus nichts Auffallendes; in keinem Falle darf jedoch aus dieser vereinzelten Erscheinung auf ein tieferes künstlerisches Wechselverhältniss zwischen den westlichen Völkern und Indien geschlossen werden. Ueber dem geschilderten Kapitäl war sodann eine ebenfalls verzierte Deckplatte als Abschluss angebracht und auf dieser sass der mit dem Kapitäl zusammen etwa 6 Fuss hohe Löwe, das Symbol des Buddha, nach welchem die Säulen den Namen Löwensäulen, Sinhastambha, führten. Açoka selbst giebt ihnen in seinen Inschriften einen anderen Namen; er heisst sie Tugendsäulen, Çilastambha, weil die Lehren des Buddha, die darin eingegraben sind, den Menschen zur Läuterung seines Wesens anspornen sollten. Gewöhnlich wiederholen sich dieselben Inschriften an jeder Säule in vier nach den Himmelsgegenden gerichteten und von einem besonderen Rahmen eingefassten Gruppen. Bisweilen haben die späteren muhammedanischen Herrscher den Inschriften des Açoka ihre eigenen beigefügt. So an der nach einem solchen Zusatz benannten Säule des Firuz Schah in Delhi, welche dieser Fürst, der im vierzehnten Jahrhundert lebte, in seinem Palast als Siegeszeichen über die besiegten Hindus aufstellen liess[2]). Wo sie sich ursprünglich befand, wissen wir nicht; ihre Basis liegt im Schutt versteckt, das Kapitäl ist abgebrochen. Dasselbe gilt von der umgestürzten Säule von Allahabad; indessen scheint hier zwischen Schaft und Löwe kein

Fig. 8.



Ornament eines Säulenhalses.

1) Lassen, a. a. O. II. 241.

2) Fergusson, The illustr. Handb. of Arch. I. 7.

besonderes Kelchkapitäl eingeschoben gewesen zu sein; dagegen zeigt der ungemein schlanke Schaft ungefähr in der Mitte seiner Höhe eine aus mehreren aneinander geschobenen Reifen gebildete Verzierung. Eine dritte Säule, bei Bakhra unweit Patna, trägt noch Kelchkapitäl und Löwen unverletzt, ist aber ohne Inschrift. Zwei weitere, bei Mathiah und Radhia unweit Bettiah, gleichen der ebengenannten, der einen fehlt jedoch das Kapitäl.

Dass der Gebrauch derartiger Säulen vornehmlich als Ruhmes- und Siegesdenkmale noch längere Zeit fortbestand, kann ein ganz ähnliches Denkmal bei Bhitari, östlich von Benares, zeigen, welches dem König Skandagupta aus dem dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung angehört. Nach Hinwegräumung des Schuttes kam an dem unteren Theile des Schaftes die Inschrift mit dem Namen dieses Herrschers zu Tage. Ihr Inhalt ist ausschliesslich kriegerischer Natur. Der Löwe fehlt; dagegen ist das umgestürzte Kelchkapitäl in besonders klarer und schlichter Ausbildung vorhanden (Fig. 7, a)[1]).

Die zweite Gattung der oben bezeichneten Monumente hat eine ausschliesslich religiöse Bedeutung. Die Buddhisten legen nämlich überall ein grosses Gewicht auf die Todtenfeier ihrer Verstorbenen. Sie bewahren daher auch Reliquien von Buddha selbst oder von heilig gehaltenen Priestern und Königen, Asche, Haare, Zähne u. dgl., indem sie diese Gegenstände entweder in Thon einkneten oder sonst verschliessen und sodann in kleineren oder grösseren pyramidalen oder kuppelförmigen Behältern beisetzen. Man nennt solche Behälter Dagops d. i. Körperverbergende. Oft dient dann auch eine solche pyramidal-kuppelförmige Gestalt ohne weiteren Inhalt als Heiligthum; so fanden wir bereits in manchen buddhistischen Felsentempeln in dem hintersten und heiligsten Gemache einen Felspfeiler mit gerundeter Kuppel, welcher nichts Anderes als ein solcher Dagop ist. In manchen Gegenden werden nun aber auch gewaltige Monumente als Dagops gefunden. Im eigentlichen Hindostan, wo früher, bei Bhopal in Malva, nur ein einziges Denkmal dieser Art bekannt war[2]), ist neuerdings ebendaselbst in der Nähe von Bhilsa eine ganze Gruppe von 30—40 Dagops aufgefunden[3]). Sie führen im heutigen Volksdialekte den Namen Tope's, im Sanskrit Stupa's, d. i. im Allgemeinen Hügel oder Thurm, und sind einfach kuppelartige Rundbauten von fast halbkreisförmigem Profil, auf niedrigem

[1]) J. Prinsep, Journ. of the A. S. of Bengal V. 657. pl. XXXI.

[2]) Ritter, a. a. O. VII. 300.

[3]) J. D. Cunningham, Journ. of the As. Soc. of Bengal XVI. 2. p. 739 ff.; Fergusson, The illustr. Handb. of Arch. I. 10 ff.; A. Cunningham, The Bhilsa Topes or Buddhist Monuments of Central-India. London 1854. 8.

cylindrischem Unterbau und gewöhnlich mit einer Art von Plateform bekrönt, auf der sich, gleichsam als Thurmknopf, der Schirm, das Erinnerungszeichen an Buddha's heiligen Feigenbaum, erhob. Der grösste Tope dieser Gruppe findet sich bei Sanchi. Er wölbt sich über einem Unterbau von 14 Fuss Höhe und etwa 120 Fuss Durchmesser, zu dessen 6 Fuss breitem Umgang man auf einer stattlichen Doppeltreppe emporsteigt. Darüber erhebt sich die Kuppelform bis zu einer Höhe von ungefähr 56 Fuss[1]). Sie ist massiv aus Ziegeln aufgebaut, jedoch an der Oberfläche mit Haustein bekleidet, worauf dann schliesslich ein ohne Zweifel früher bemalter Stucküberzug aufgetragen war. Besonders merkwürdig ist die steinerne Umzäunung, welche den Bau in einem Abstande von 10 Fuss umgiebt. Vierseitige Pfosten von 8 Fuss Höhe und 2 Fuss Dicke werden von drei elliptisch abgerundeten Latten in horizontaler Richtung mit einander verbunden; ein über 2 Fuss dicker, oben abgerundeter Steinbalken bildet den Abschluss. Deutlicher noch als in diesen Formen tritt das zu Grunde liegende Holzgerüst an den vier eigenthümlich verschnörkelten Portalen hervor, welche von den vier Himmelsgegenden in die Umzäunung hineinführen. Die Form dieser Portale stimmt mit den hölzernen Ehrenpforten oder Pä-lu der Chinesen auffallend überein. Zwei Pfosten von etwa 19 Fuss Höhe tragen ein aus verschiedenen Lagen bestehendes Gerüst, dessen horizontale Balken mehrfach ausgeschweift sind und wieder von schwächeren senkrechten Leisten gekreuzt werden. Pfosten und Balken sind reich mit Sculptur bedeckt; die Kapitäle zeigen theils Elephanten und Löwen, theils zwerghaft gebildete Menschengestalten. Auch oben auf dem letzten Querbalken ist allerhand symbolischer Sculpturschmuck angebracht. Das Ganze misst etwas über 33 Fuss Höhe. Unter den Reliefs an diesen Portalgerüsten[2]) befinden sich einige, welche für die Architekturgeschichte von ganz besonderer Wichtigkeit sind, weil darauf die verschiedensten Bauwerke, ganze Städte mit ihrem Mauerkranz, hufeisenförmig ausgeschweiften Kuppeln und sonstigen Bauten, darunter denn auch Tope's abgebildet erscheinen. Letztere haben hier eine schlankere, glockenähnliche Gestalt, lassen unten mehrere Absätze sowie die Umzäunung mit dem Portalgerüst erkennen, und endigen oben in einem zierlich gegliederten Knopf, aus dem der buschartig gestaltete heilige Buddhaschirm hervorragt. Auch Inschriften wurden an dem grossen Tope von

[1]) H. H. Wilson, Ariana antiqua, S. 39 giebt den Umfang auf 554, die Höhe auf 112 Fuss an, was jedoch mit A. Cunningham's Messungen, a. a. O. S. 184, um so weniger stimmt, als Wilson ausdrücklich hinzufügt, die Höhe müsse vor dem Einsturz der Kuppel noch viel bedeutender gewesen sein.

[2]) A. Cunningham a. a. O. Taff. XI ff.; Kugler, Gesch. d. Bauk. I. 451 ff.

Sanchi, besonders an den Pfosten der Steinumfriedung, mehrere gefunden. Sie führen bis gegen den Anfang der christlichen Aera zurück und enthalten meistens Widmungen von Privatpersonen, welche sich bei der Vollendung des Baues betheiligten. Die Gründung desselben will man in die Zeit jenes Königs Açoka setzen, unter dessen grossen monumentalen Werken auch zahlreiche Tope's — die Sage spricht von 84,000 — erwähnt werden, in denen er die aus älteren Heiligthümern genommenen und in Stücke zertheilten Reliquien Buddha's aufbewahren liess. Der Umstand, dass eine seiner Gemahlinnen hier geboren war, sowie der verhältnissmässig alterthümliche Styl des Bauwerkes, endlich die Uebereinstimmung der vor dem Nord- und Südportal der Umzäunung frei stehenden kolossalen Säulen mit den oben besprochenen Löwensäulen des Açoka scheinen für diese Annahme zu sprechen, ohne dass jedoch die Frage damit endgiltig entschieden wäre.[1]) Die übrigen Tope's in der Gegend von Bhilsa, von denen einige die Reliquien der berühmtesten Jünger Buddha's und anderer Heiligen oder Missionäre bis auf den heutigen Tag erhalten haben, bleiben an Grösse weit zurück; ein zweiter in der Nähe von Sanchi hat etwa 48 Fuss Durchmesser und 37 Fuss Höhe; der kleinste, bei Bhogpur, hat einen Durchmesser von nur 6 Fuss; dazwischen liegen die von Sonari, Satadhara und Andher. Ihr Styl wird uns, gegen den grossen Tope von Sanchi gehalten, als etwas fortgeschritten geschildert.

Die nächste Verwandschaft mit dem grossen Tope von Sanchi zeigt ein kürzlich genauer bekannt gewordener Tope bei Amravati am Kistna-Fluss im Süden des Dekhan, unweit von Madras. Es wiederholt sich hier die Steinumzäunung mit den vier Portalen und ihrem plastischen Schmuck. Der Durchmesser des Gebäudes wird auf 128 Fuss, der des Umfassungsrayons auf 193 Fuss angegeben. Auch dieser Tope war von kleineren Denkmälern ähnlicher Art umringt[2]).

In Ceylon giebt es ebenfalls eine grosse Zahl von kleineren und grösseren Gebäuden dieser Art[3]). Sie concentriren sich namentlich auf der weit ausgedehnten Ruinenstätte von Anuradhapura, der alten bud-

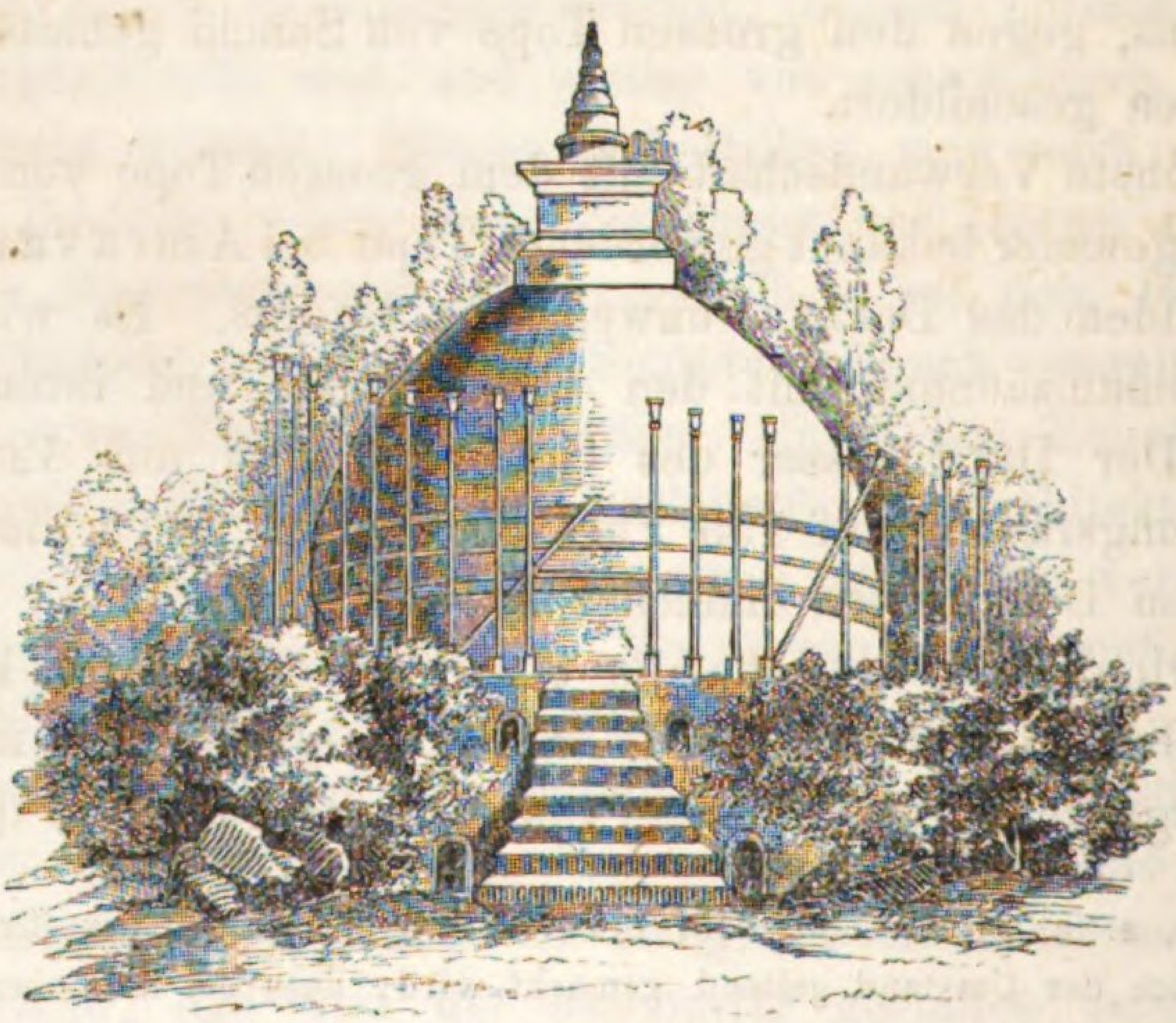
1) Lassen, a. a. O. II. 265, 945, 1174 ff., wo als ein Zeichen für das hohe Alter des Tope's auch der Umstand geltend gemacht wird, dass bei ihm oben auf der Platte noch der Cylinder fehlt, welcher auf den übrigen in seiner Nähe sich findet. Der von Kugler a. a. O. I. 452. Note 1 hervorgehobene vermeintliche Widerspruch in den chronologischen Angaben Wilson's hebt sich einfach dadurch auf, dass der von diesem gemeinte König Kandragupta nicht, wie Kugler glaubte, der Grossvater des Açoka, sondern der jüngere Kandragupta II. um 170 n. Chr. ist.

2) Wilson, Ariana antiqua 32, 39; Fergusson, The illustr. Handb. of Arch. I. 13 ff.

3) Vgl. die Reise der österreichischen Fregatte Novara um die Erde, I. (1861). 285 ff., wo die Zahl der buddhistischen Denkmäler Ceylon's auf mehrere Hundert berechnet wird.

dhistischen Hauptstadt der Insel, deren Wunderbauten uns die singhalesischen Chronisten schildern[1]). So erzählt uns Mahavança in freilich märchenhaft gefärbter Weise von dem Baue des Mahastupa d. i. des grossen Tope von Anuradhapura durch den König Duschtagamani um die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. Zuerst wurden tiefe Fundamente aus verschiedenen Schichten von Stein, Lehm, Ziegeln, Krystall, Mörtel, Silber und Eisenplatten gelegt, und Elephanten zum Einstampfen der Lagen in den Boden verwendet. Darauf erfolgte sodann der eigentliche Bau, und zwar aus Ziegelsteinen, deren Oberfläche wahrscheinlich mit Stuck überzogen wurde. Letzteres ist aus den Resten dieser Bekleidung an den Ruinen von Anuradhapura und aus der Vergleichung mit anderen Tope's zu schliessen. Man will in dem sogenannten Ruanvelli-Dagop — und als Dagops werden diese Bauten hier speciell bezeichnet — noch die Reste von Duschtagamani's Wunderwerk erkennen; von der 270 Fuss hohen Wölbung, die sich auf einer Granitplateform von 500 Fuss im Quadrat erhob, sind freilich nur noch etwa 140 Fuss übrig. Dagegen steigt der Abhajagiri-Dagop in der Nähe noch bis zu 240 Fuss Höhe empor; andere, wie der Mirisiwettja-Dagop, sind

Fig. 9.



Tope auf Ceylon.

eingestürzt und von der üppigen Vegetation des Insellandes überwuchert. Unter den kleineren Dagops von Anuradhapura ziehen besonders zwei

1) Lassen, a. a. O. II. 15, 414, 423, 517 ff.; J. J. Chapman, Journ. of the R. As. S. XIII 164.

durch Schönheit und vortreffliche Erhaltung die Blicke auf sich. Der Tupa-Ramaja-Dagop (Fig. 9), fast halbkugelförmig, 45 Fuss hoch mit mehreren Reifen umgürtet, oben mit spitzem, kegelartigem Aufsatz, und der minder schön gewölbte, ebenfalls in eine konische Spitze auslaufende Lanka-Ramaja-Dagop. Beide sind, ähnlich wie wir es bei den Tope's von Sanchi fanden, mit mehreren Kreisen von schlanken, aus einem Blocke gearbeiteten Pfeilern umringt, von denen eine grosse Zahl noch aufrecht stehen. Sie gehen aus der vierseitigen Grundgestalt ungefähr bei dem ersten Drittel ihrer Höhe in's Achteck über und sind mit einem verzierten Knopf bekrönt. Ihre Gesammthöhe beläuft sich durchschnittlich auf 26 Fuss; ihre Zahl wird auf über 100 angeschlagen. Auch die Dagops von Mehentele, einem Hügel nordöstlich von der Stadt, sind zum Theil mit solchen Pfeilerkränzen umgeben. Die Entstehungszeit aller dieser Bauten fällt in die ersten Jahrhunderte vor und nach Chr. G. Von den sonstigen Resten der alten singhalesischen Residenz und ihren phantastisch ausgeschmückten Beschreibungen wird später die Rede sein. — Die Ruinen von Pollonarua, der jüngeren Hauptstadt der Insel, gehören der mittelalterlichen Epoche an.

Hier, wo der Buddhismus noch die Volksreligion ist, hat man übrigens die Heiligthümer noch immer nicht ganz durchforschen können; dagegen sind unlängst in einer entlegenen Gegend sehr interessante ähnliche Monumente entdeckt und untersucht worden. Sie finden sich im Norden von Indien, kaum noch unter indischen Bewohnern, einige nämlich bei Manikjala und Belur auf der Ostseite des Indus, andere sogar und zwar eine sehr grosse Zahl — man kennt jetzt über 100 — jenseits dieses Stromes in Afghanistan bei Peschaver, Dschelalabad, Begram und Kabul zu beiden Seiten der Königsstrasse nach Bamiyan[1]). Alle diese Monumente sind völlig gleicher Construction, in Kuppelform, aber ebenfalls nicht hohle Gewölbe, sondern solide, völlig ausgefüllte Massen. Auf breiten Stufen steht zunächst eine rundumlaufende Mauer mit niedrigen Pilastern, zum Theil mit Widderkapitälen. Ueber diesem ersten Unterbau erhebt sich eine andere engere Mauer ohne Pilaster, und auf dieser zweiten Etage das mittlere Gebäude, nämlich eine mächtige Kuppel, sphäroidisch aus grossen Quadersteinen, ohne Wölbung, durch den inneren Mauerkern getragen. Die obere Spitze dieser Kuppel ist wieder flach, aber überall so zerstört, dass sich nicht genau angeben lässt, welche

1) Ritter, a. a. O. VII. 99 ff., 286 ff. Vgl. auch desselben oben erwähnte Schrift: Die Stupa's (Tope's) oder die architektonischen Denkmale an der Indo-Baktrischen Königsstrasse und die Kolosse von Bamiyan, S. 69 ff.; C. Masson in H. Wilson's Ariana antiqua, S. 55 ff.

Verzierung hier zur Krönung des Ganzen angebracht gewesen. Das ganze Gebäude ist gewöhnlich 50 bis 70 Fuss hoch; der grosse Tope von Manikjala steigt sogar bis zu einer Höhe von 80 Fuss empor. Ausgrabungen, welche in mehreren dieser Thürme angestellt worden sind, haben ergeben, dass sie im Inneren eine Reihe von kleinen gemauerten viereckigen Kammern enthalten, eine über der anderen in senkrechter Richtung, so dass sie zusammen eine brunnenartige Vertiefung, einzeln aber mehrere Etagen bilden, die jedoch im Aeusseren nicht sichtbar sind. Im Inneren jeder dieser Hallen fand sich irgend ein Erinnerungszeichen, gewöhnlich eine verschlossene Büchse von Metall, in welcher theils Münzen, Ringe, Edelsteine, theils auch eine zähe braune Flüssigkeit gefunden wurde, die ohne Zweifel aus vermoderten vegetabilischen und animalischen Substanzen gebildet ist. Es ist kein Zweifel, dass auch dies wieder buddhistische Dagops sind, um so mehr als sich aus den Nachrichten chinesischer Reisenden und Geschichtschreiber ergiebt, dass in dieser Gegend bis zum 8. Jahrh. n. Chr. blühende buddhistische Königreiche existirten[1]). Indessen sind die in den eröffneten Kuppelgebäuden gefundenen Münzen theils römische aus dem Ende der Republik, theils spätere Sassaniden-Münzen, mithin aus der Zeit von etwa 100 Jahre vor bis zum 6. Jahrhundert nach Chr. herrührend. Das Alter auch dieser Monumente ist daher keineswegs bedeutend.

Andere vereinzelte Bauten verwandter Gattung bei Sarnath unweit Benares, Bindrabund, Rotas, Aguri, Deo und anderen Sitzen der altbuddhistischen Cultur in Hindostan genügt es einfach namhaft zu machen[2]).

Aehnliche Bauwerke finden sich dann ferner in sehr grosser Zahl in den Reichen der hinterasiatischen Halbinsel und im indischen Archipelagus. Vorzugsweise bedeutend sind die Tempelbauten auf der Insel Java, die von Brambanan und die von Boro-Budor. Jedes einzelne dieser Heiligthümer besteht aus einem grossen pyramidalischen Mittelgebäude, welches von vielen kleineren Gebäuden umgeben ist, die alle, wie die mittlere Pyramide, mit einem kuppelförmigen Aufsatze bekrönt sind. Die Pyramide von Boro-Budor steigt von ihrer Basis stufenförmig bis zu einer Höhe von 116 Fuss auf. Die sechs unteren Stufen sind viereckig, dann folgen drei sich ebenso verjüngende kreisförmige Aufsätze, und darüber eine Kuppel. Die ganze Pyramide hat aber keine inneren Räume, es ist eigentlich nur ein durch Ummauerung

1) Ritter, a. a. O. VII. 296.

2) Vgl. Kugler, a. a. O. I. 456 ff.

regelmässig gestalteter Hügel. Eine gerade Treppe führt zù den einzelnen terrassenförmigen Stufen, auf denen man die mit Basreliefs und Buddhabildern geschmückten Mauern sieht. An den Treppen bemerkt man aufrecht stehende Löwen, mit absichtlich schnörkelhaften Zügen an Locken und Schweif, ähnlich wie wir sie an Wappenbildern gewohnt sind. Die Reliefs geben Darstellungen mancher Art, bald gottesdienstliche Gebräuche, Processionen und Lehrstunden, bald Schlachten, Seefahrten, Jagdscenen. Die Buddhabilder sind nicht freistehend, sondern stehen in kugelförmigen Käfichen, welche der englische Beschreiber mit Bienenkörben vergleicht, und die keinen Eingang haben, sondern nur ein Gitter, mit Oeffnungen von der Gestalt eines auf die Spitze gestellten Vierecks, durch welches man das Bild sieht. Auch diese Käfiche haben eine Kuppel, welche wie die grosse Kuppel der Pyramide in eine Spitze ausläuft. Auch diese bedeutenden Heiligthümer sollen übrigens erst aus der Epoche unseres Mittelalters, etwa aus der Zeit von 1100 bis 1300 herrühren[1]).

Weniger prachtvoll sind die zahlreichen ähnlichen Heiligthümer der hinterasiatischen Halbinsel, aber dafür von bedeutender Grösse. Im Reiche der Birmanen, in Siam und Pegu sind durchweg solche compacte Pyramiden, auf terrassenförmigen Erhöhungen stehend, mit der Kuppel und dem oberen Schirm, die Hauptzierde der Tempel. Bisweilen nimmt der Durchmesser dieser Kuppeln abwechselnd ab und zu, so dass eine von ihrer Basis bis zur Spitze gehende Linie eine concave oder eine wellenförmige Krümmung darstellen würde. Die grössten dieser Pyramiden sind die Khumadu bei Ava, die Schudagong bei Rangun im Birmanenreiche und die Schumadu in Pegu, alle reich mit Goldplatten bedeckt. Diese grossen Pyramiden sind dann mit vielen kleinen Tempeln und Priesterwohnungen, sowie mit Colonnaden zum Aufenthalt für die zahlreichen Wallfahrer umgeben. Das Alter dieser kolossalen Bauten ist ungewiss, die Priester setzen ihre Entstehung in eine entfernte Zeit, sie sprechen von 2300 Jahren[2]).

Auch diese pyramidalischen Heiligthümer sind also nicht eigentliche Bauten, weil sie keine oder doch nur unbedeutende innere Räume haben. Ihre Errichtung hat etwas Räthselhaftes. Oft mögen Reliquien in ihnen verborgen sein, wie man deren denn auch z. B. in den Tope's von

1) Raffles, History of Java II. 5 ff.; John Crawford, Transactions of the lit. Soc. of Bombay II. 154 ff.; W. v. Humboldt, Kawi-Sprache I. 116 ff.; Lassen, a. a. O. IV. 461 ff.

2) Ritter, a. a. O. V. 171 u. 181; v. Humboldt, a. a. O. S. 148 ff.; Lassen, a. a. O. IV. 447, 984; J. Fergusson, a. a. O. I. 48 ff.

Bhilsa und Manikjala gefunden hat. Ceylonesische Annalen erzählen von ihren Heiligthümern, dass darin solche Kostbarkeiten verborgen seien, zu welchen ein geheimer unterirdischer Gang führte. Oft aber, namentlich bei den Felskegeln gleicher Gestalt, welche man in den Grottentempeln stehen liess, ist der Zweck der Aufbewahrung nicht denkbar. Man kann daher nur auf eine symbolische Bedeutung schliessen. Bemerkenswerth ist dabei besonders die Kuppelform, zumal in einer Architektur, welche die Kunst des Wölbens nicht kannte, und die Vortheile eines rundgedekten Raumes nicht suchte, sondern nur äusserlich dem massiven Steinhaufen diese Gestalt gab. Man glaubt daher in der Kuppel eine Anspielung auf ein dieser Secte geläufiges Bild, auf die Wasserblase, zu finden. Die Buddhisten liebten in den Betrachtungen über die Hinfälligkeit des Lebens, die einen so wesentlichen Bestandtheil ihrer Lehre ausmachten, den Vergleich des menschlichen Leibes mit einer Wasserblase, die schnell vergeht. Sie lehrten auch von den Lebensstufen der geistigen Erhebung, durch welche die Seele hindurch wandern muss, um in die Ewigkeitsgedanken einzugehen. Mit Beziehung auf beides gab nun nach dieser Hypothese die alte priesterliche Architektur in jenen Monumenten von Kabulistan den heiligen Dagops äusserlich die Form der Wasserblase, des vergänglichen irdischen Leibes, während im Inneren die etagenweise aufsteigenden Kammern den Lebensstufen der aufwärts strebenden Seele entsprechen[1]). Es ist keineswegs unwahrscheinlich, dass solche symbolische Beziehungen auch hier stattfanden, indessen mögen sie sich doch mehr an die hergebrachte Form angeschlossen, als dieselbe hervorgebracht haben. Wenn wir in der Beschreibung der heiligen Stadt im Ramajana von den Kuppeln lesen, die wie Felsgipfel hervorragen, so können wir wohl eine ähnliche Form, wie diese Dagops, vermuthen. Sie war daher wohl nicht bloss, wie es doch nach der vorausgesetzten symbolischen Bedeutung der Fall sein müsste, bei den Buddhisten, sondern auch schon früher bei den Brahmanen üblich. Auch bei vielen anderen späteren Tempeln des brahmanischen Indiens finden wir noch jetzt ähnliche Kuppelformen[2]) und wir können daher nicht wohl zweifeln, dass diese Form die bleibend herrschende und charakteristische der indischen Architektur gewesen

[1]) Ritter, a. a. O. VII. 301 ff.; ähnlich auch W. v. Humboldt, a. a. O. S. 165 ff.; vgl. Kugler, Gesch. d. Bauk. I. 449.

[2]) Die Pagodenthürme von Orissa mit ganz ähnlicher Kuppel werden als Symbole des Lingam gedeutet, und es ist dies sogar Volksmeinung, da man diese Thürme Ling Radsch d. i. König des Lingam nannte. Ritter, a. a. O. VI. 550. Man sieht daraus die Vieldeutigkeit des Symbolischen und es scheint, dass jeder Cultus der üblichen Form die ihm zusagende Bedeutung unterlegte.

sei. In der That entspricht die Kuppel mehr als jede andere geradlinige und winkelige Bedeckung der sinnlich phantastischen Auffassung, dem Gefühle des ewigen Kreislaufes der Dinge und der All-Einheit, und es ist daher begreiflich, dass die indische Architektur aus der Mannigfaltigkeit der Formen gerade diese, die vollste und schwerste, welche am meisten auch in der eigentlichen Baukunst das Naturelement erhält, mit Vorliebe beibehielt. Es mag indess auch sein, dass es dem Charakter der Hindus zusagte, den Formen und Verhältnissen symbolische Beziehungen zu geben. An den Palästen, die im Ramajana und noch in den dramatischen Gedichten beschrieben sind, und bei erhaltenen Tempeln findet sich bei den Vorhöfen die Zahl sieben oft bemerkt, und es scheint nicht unwahrscheinlich, dass damit eine Anspielung auf die sieben Planetenhimmel gegeben sei, durch welche man zum Allerheiligsten oder zum Palaste als dem wirklichen Himmel gelangte[1]).

Die eigentlichen Bauwerke.

Wir haben oben der Möglichkeit gedacht, dass die brahmanischen Tempel vor dem Auftreten des Buddhismus überwiegend der Holzarchitektur angehört haben können. Jedenfalls aber ward auch der Steinbau schon früher in umfassender Weise geübt. Im Ramajana, dessen Entstehung, wie wir sahen, ein Jahrtausend v. Chr. zurückreicht, findet sich die Beschreibung einer Stadt, aus der sich ergiebt, dass man bereits in der Zeit des Epos den Prachtbau und allen Luxus des Lebens wohl kannte. Sie glänzte von Tempeln und vielstöckigen Häusern gleich Indra's Himmel; die Kuppeln der Paläste ragten wie Felsgipfel empor, die Mauern waren geschmückt mit bunten Steinen, wie die Pfeiler eines Schachbretts[2]). Doch ist nicht daran zu denken, bedeutende freistehende Monumente von so hohem Alter jetzt noch im Lande aufzufinden. Das Klima von Indien ist der Erhaltung der Gebäude keineswegs in dem Maasse günstig wie andere südliche Gegenden. Der Wechsel der glühenden Sonnenhitze und des dreimonatlichen Regens befördert die Auflösung des Kitts und die Verwitterung des Steines. Mächtige Pflanzen drängen sich zwischen die Fugen; besonders der heilig geachtete und desshalb geschonte Feigenbaum senkt seine Wurzeln tief ein und zersprengt das Mauerwerk[3]). Wenn wir aber auch solche Gebäude hohen Alterthumes haben sollten, so würden sie vielleicht von sehr viel späteren kaum zu unterscheiden sein. Ein Volk, das in seinen Lebensformen so unver-

1) v. Bohlen, a. a. O. II. 104.

2) v. Bohlen, a. a. O. II. 102; Lassen, a. a. O. II. 514.

3) Mackenzie bei W. v. Humboldt, a. a. O. I. 179.

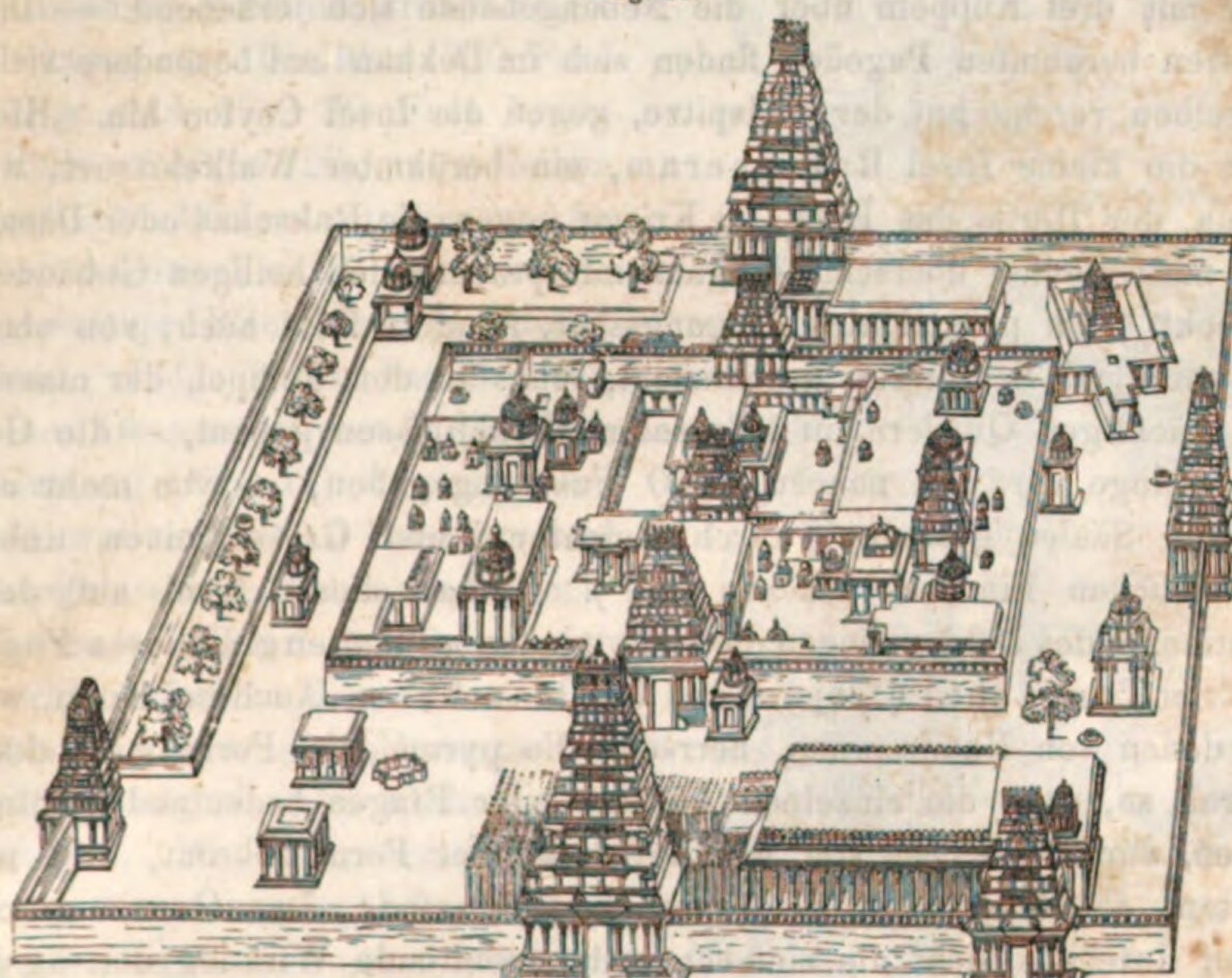
änderlich ist, wird auch in seiner Kunst sich gleich geblieben sein. Die Berichte der Griechen über Alexander's Zug nach Indien stimmen denn auch im Wesentlichen mit jenen Beschreibungen des Epos überein. Die bedeutendste Stadt des Landes zu dieser Zeit, Pataliputra oder Palimbothra am Ganges, war von einem Mauerkranz mit 570 Thürmen umgeben. Das Innere des königlichen Palastes glänzte von goldenen Säulen und allerhand bildnerischem Schmuck[1]). Auch die Erzählungen von den architektonischen Schöpfungen des Açoka, der sich ausser den oben erwähnten Monumenten durch Brückenbauten, Städteverschönerungen, Palastanlagen und Restaurationen von Tempeln auszeichnete[2]), tragen im Allgemeinen jenen Charakter phantastischer Pracht und Grossartigkeit. Am reichsten entfaltet sich derselbe aber vielleicht an dem von König Duschtagamani im zweiten Jahrhundert v. Chr. gegründeten grossen Buddhakloster zu Anurajapura, Lohaprasada oder Eisenpalast genannt, weil sein Dach mit eisernen Platten gedeckt war. Den Chronisten zufolge lag dasselbe im Garten Mahamegha, 225 Fuss im Geviert und ebenso viel in der Höhe messend, und ursprünglich in 9, später in 7 Geschosse getheilt, deren jedes 100 Zellen mit je 10 Schlafstellen für die Priester enthielt. Ausser den in Ziegelbau ausgeführten Wänden waren als Stützen des Gebäudes nicht weniger als 1600 zwölf Fuss hohe steinerne Pfeiler angebracht. In der Mitte befand sich ein offener Hallenhof, dessen Säulen von Göttergestalten, Löwen, Tigern und anderen Thieren, ähnlich wie in den Grotten von Mahamalaipur, getragen wurden. Die Mitte der Halle nahm der mit Gold und Elfenbein reich incrustirte Thron des obersten Buddhapriesters mit dem darüber ausgespannten weissen Sonnenschirm ein. Hier waren ohne Zweifel die festlichen Versammlungen der Klosterbrüder. Noch heute stehen die Mehrzahl der Pfeiler aufrecht; es sind quadratische Blöcke von Gneis und blauem Granit, meistens roh oder doch nur flüchtig bearbeitet, aber mit einer dicken Schicht von Stucco bedeckt, worauf ohne Zweifel die bunten Verzierungen, von denen die Chronik spricht, ursprünglich gemalt waren[3]).

Unter den heutigen Tempeln, oder, wie man sie nennt, Pagoden Indiens sind mehrere, die sich durch ihre Grösse und Pracht auszeichnen, ohne dass sich über ihr Alter bestimmte Angaben aufstellen liessen. Das Wort Pagode, womit die Europäer die asiatischen Tempel belegen, scheint aus dem indischen Worte Bhagavati (Bagbad) d. i. heiliges

[1]) Arrian, Indica 10; Expeditio Alexandri IV. 23; Curtius VIII. 9.
[2]) Lassen, a. a. O. II. 265, 270.
[3]) Lassen, a. a. O. II. 421 ff.; Semper, Der Stil I. 261 ff.

Haus abgeschliffen zu sein[1]). Die gewöhnlichen indischen Gebäude dieser Art bestehen aus einem Vorhofe und dem Tempel, welcher letztere wieder in zwei Theile, die Vorhalle und das Adyton, zerfällt; das Ganze meistens von düsterem Aussehen[2]). Die grösseren Pagoden dagegen sind ausgedehnte Anlagen mit einem oder mehreren viereckigen Höfen,

Fig. 10.



Ansicht der Pagode von Tiruvalur.

von einer Mauer eingefasst, mit Thürmen an den Seiten oder auf den Ecken. (Fig. 10.) Die Eingangsthore haben im Inneren Säulenhallen und sind von einer gewaltigen, in mehreren Absätzen aufsteigenden Pyramide bedeckt. Diese Portalpyramiden führen bei den heutigen Hindus den Namen Gopura, während sie den Tempel selbst Vimana, d. i. eigentlich Götterwagen, nennen. Der senkrechte Unterbau der Gopura's besteht in der Regel aus Granit oder anderem harten Gestein und ist, wie das Ganze, mit Pilastervorsprüngen, Nischen, verkröpften Gebälken und Ornamenten überladen. Die Stufenpyramide

1) Nach v. Bohlen's Vermuthung a. a. O. II. 82. Früher hielt man es für portugiesischen Ursprungs. Die chinesischen Tempel, welche man auch wohl Pagoden nennt, heissen in der Landessprache Tha.

2) Lassen, a. a. O. IV. 642, der auch die gegenwärtige Art und Weise des Cultus näher beschreibt

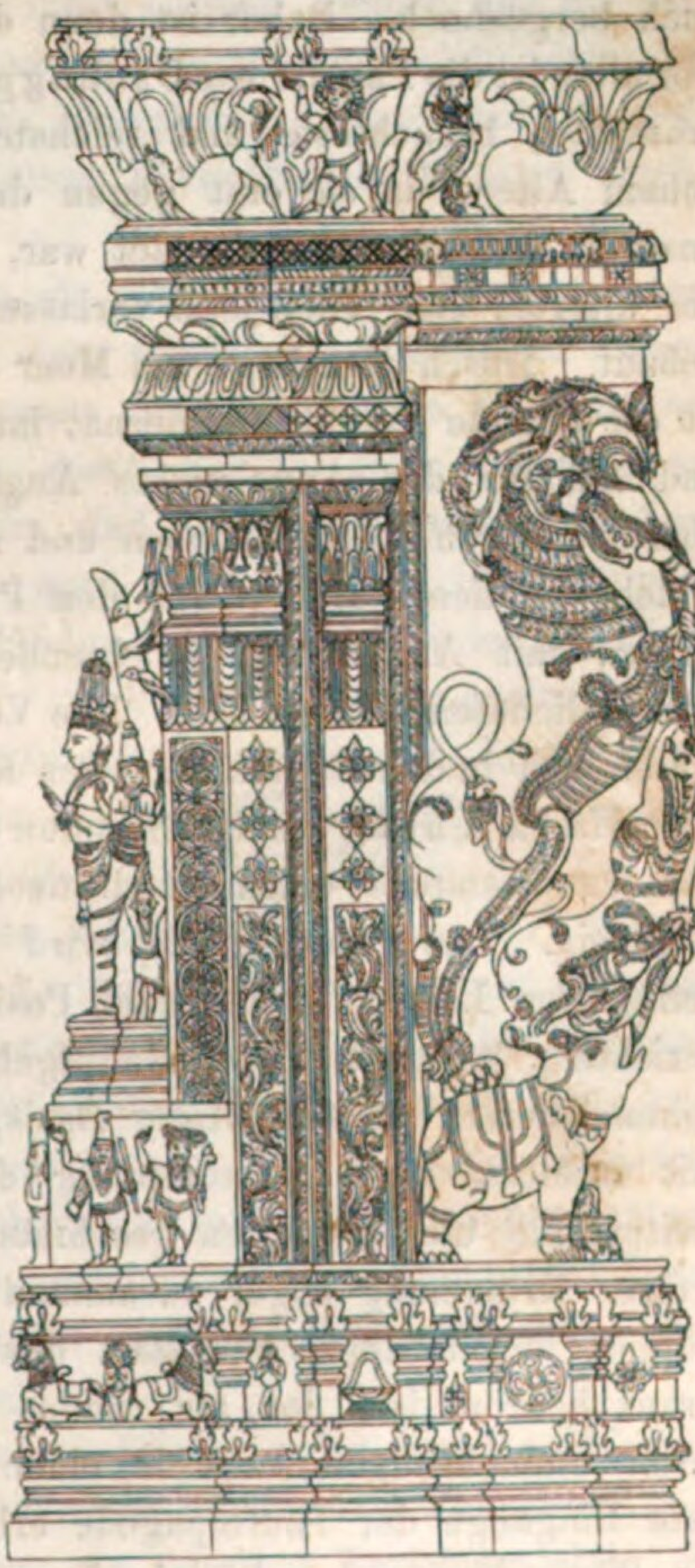
selbst dagegen ist gewöhnlich aus Ziegeln gebaut und mit Stuck bekleidet. Liegt die Pagode am Strom, so führt der ganzen Breite nach ein Treppengang bis zum Wasser hinab. Innerhalb des Hofraumes sind Reinigungsteiche, Räume für die Bajaderen, Säulengänge, grosse Hallen zur Beherbergung der Pilger, sogenannte Tschultri's, kleinere Tempel der Hauptgottheit, auf vier- oder achteckiger Basis, mit einer oder mit drei Kuppeln über die Nebengebäude sich erhebend. — Die meisten berühmten Pagoden finden sich im Dekhan und besonders viele derselben vereint auf der Südspitze, gegen die Insel Ceylon hin. Hier liegt die kleine Insel Ramisseram, ein berühmter Wallfahrtsort, wo Rama, der Heros des Epos, im Kriege gegen die Rakschas oder Dämonen nach Ceylon überschiffte, ganz mit prachtvollen heiligen Gebäuden bedeckt. Ein pyramidales Eingangsthor, hundert Fuss hoch, von oben bis unten mit Sculpturen geschmückt, führt zu dem Tempel, der massiv aus mächtigen Quadern, in kolossalen Verhältnissen gebaut, — die Gesammtlänge wird auf nahezu 4000 Fuss angegeben, — von mehr als tausend Säulen getragen, durch Reichthum und Grösse einen unbeschreiblichen Eindruck machen soll[1]). Unfern dieser Insel auf dem Continente des Dekhan liegen die nicht minder berühmten grandiosen Pagoden von Tandschur (Tanjore) und Chillambrum. Auch bei ihnen, wie bei denen von Ramisseram, herrscht die pyramidale Form vor, doch überall so, dass die einzelnen Absätze oder Etagen bedeutend zurücktreten, durch Gesimse von wunderlich kühner Form gekrönt, und mit bunten, abenteuerlichen Sculpturen bedeckt sind. Das Ganze macht daher durchaus nicht die einfache und imponirende Wirkung der ägyptischen Pyramiden. Die Pagode von Tandschur hat ausser dem zweigeschossigen Unterbau nicht weniger als 14 solcher Absätze oder Etagen übereinander. Man setzt sie in's 10. und 11. Jahrhundert n. Chr. Die von Chillambrum hat bei gleichem Reichthum ein mehr alterthümliches Ansehen. Ihre Mauern umfassen ein Areal von wenigstens 1200 Fuss Länge und 900 Fuss Breite und darin mehrere Tempel von der Grösse unserer Kathedralen. Von den Verzierungen des Inneren mag es eine Vorstellung geben, dass in einem dieser Tempel von den Kapitälen der vier Pfeiler Kettenfestons von Granit herabhingen, jede Guirlande von 29 Ringen aus einem Felsstück von 60 Fuss gearbeitet[2]). Nicht minder berühmt sind die kolossalen Heiligthümer von Madura an der Küste

[1]) Ritter, a. a. O. VI. 6; Fergusson, The illustr. Handb. of Arch. I. 97 ff.

[2]) Ein neuerer Reisender fand jedoch nur noch einen Ring dieser Granitkette erhalten. Ritter, a. a. O. VI. 304. Vgl. Langlès, Mon. de l'Hindoust. II. 14 ff.; J. Fergusson, a. a. O. I. 94 ff.

von Coromandel. Einer der dortigen Portalthürme steigt in zwölf Geschossen über 150 Fuss empor und hat eine wunderbar ausgeschweifte, wie mit riesigen Fittigen ausgestattete Bekrönung. Noch phantastischer, bis in's Ungeheuerliche gesteigert erscheint die Architektur des dortigen Pilgersaales, der unter dem Namen des Tschultri Trimul Naik's bekannt ist. Die über 300 Fuss lange und über 80 Fuss breite Halle wird von 128 in vier Reihen gestellten Pfeilern getragen, welche bis auf das Kapitäl aus einem gewaltigen Block herausgemeisselt sind. Jeder Pfeiler hat eine andere Ornamentation. Die reichste Gattung (Fig. 11) führt uns den decorativen Styl der Inder in seiner ausgelassensten Laune vor; Menschliches und Thierisches drängt sich wild durcheinander, ohne auch nur die Spur einer inneren Gesetzmässigkeit und Ordnung zu zeigen. Das Ganze scheint förmlich darauf angelegt, den Sinn zu beängstigen und zu verwirren. Der Bau dieses Tschultri ward erst im Jahre 1622 begonnen und soll 23 Jahre gedauert haben. Einen merkwürdigen Contrast gegen diese späte Entstehungszeit bildet die traditionelle Beschreibung seiner Ausführungsweise. Man soll nämlich die colossalen Deckenbalken, ohne Gerüst, auf die Art hinaufgeschafft haben, dass man die Zwischenräume zwischen den Pfeilern mit Erde ausfüllte, eine schiefe Ebene für das Hinaufziehen der Blöcke bildete und nach der Vollendung die Erde wieder abgrub[1]). Aehnlich wie diese Gegenden ist im Norden des Dekhan die Provinz Orissa reich an solchen Heiligthümern[2]).

Fig. 11.



Pfeiler aus dem Tschultri von Madura.

[1]) Langlès, a. a. O. II. 3 ff.; J. Fergusson, a. a O. I. 96 ff.; F. Kugler, Gesch. d. Bauk. I. 484 ff.

[2]) Kittoe, Journ. of the As. Soc. of Bengal. XVI. 1156 ff.

Nach den sanskritischen Schriften ist sie ein Lieblingsaufenthalt der Götter, ihre glücklichen Bewohner sind der Aufnahme in den Himmel gewiss, und auch der, welcher das Land als Pilger betritt, und sich in dessen Flüssen badet, darf die Vergebung seiner Sünden hoffen, und seien sie auch bergeshoch. Daher ist denn dieses Land ein Ziel der Wallfahrten. Vor allen ist die Pagode von Dschaggernat (Jaggernaut) berühmt, als die grösseste, besuchteste und reichste. Zwar ist sie ebenfalls nicht von hohem Alter, da sie erst gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts unserer Zeitrechnung vollendet war, indessen ward sie nach dem Muster der älteren, zum Theil jetzt verlassenen und in Ruinen liegenden Tempel gebaut. Durch ihre Lage am Meer und durch ihre kolossale Felsenbasis ist die Pagode von Dschaggernat imposant, aber die Ausführung ist roh und hat für das Auge nichts Angenehmes; in neueren Zeiten ist sie überdies durch Restaurationen und rothen Anputz entstellt. Die Idole, welche in diesen Hallen von den Pilgern verehrt werden, sind dunkelfarbig, mit Augen von leuchtenden Diamanten, und sollen von den scheusslichsten Formen sein. Das Vorbild des Tempels von Dschaggernat findet sich in den Ruinen der alten Kapitale Bhavaneçvara (Bhobanesvar) oder Hara Khetr, wenige Stunden davon. Hier nimmt die Ummauerung des Haupttempels einen quadratischen Raum von 600 Fuss auf jeder Seite ein. Das grosse Portal wird von zwei monströsen Greifen oder geflügelten Löwen, in sitzender Positur, gegen den Aufgang der Sonne gerichtet, bewacht. Das Hauptgebäude besteht aus einem 180 Fuss hohen Thurm, auf vierseitiger Basis, weiter oben achtseitig, und zwar mit facettenartiger Abstumpfung der acht Ecken. Diese sechszehn Seiten, mit Cannelirungen geschmückt, laufen nach oben zu in bogenartiger Krümmung enger zusammen, und bilden dadurch eine Art von Kuppel, welche aber oben statt des Gewölbes durch einen Knauf oder Kranz bekrönt ist, der als rundes Gesimse alle sechszehn Seiten mit ihren Cannelirungen, wie in einen Knoten, zusammenschliesst. Vor dem Eingange der Thurmpagode erhebt sich ihre Vorhalle, aus welcher die Pilger bis zu dem Idol im Inneren des Tempels durchblicken. Dann folgen Colonnaden, Hofraum, Thürme, Kapellen der niederen Götter, alles mit reichen Vorsprüngen, Gesimsen, kolossalen Thier- und Menschen-Gruppen, Dachknospen in Fruchtgestalt, Inschriften und Verzierungen bedeckt, so dass das Auge sich in diesem Chaos von Ornamenten kaum zurecht zu finden vermag[1]).

Eine Menge ähnlicher Kuppelgebäude finden sich unter den weit zerstreuten Trümmern dieser alten Kapitale und in der Umgegend. Sie

[1]) Ritter, a. a. O. VI. 549.

sollen sich einst auf 7000 belaufen haben, und einige Hundert stehen noch jetzt aufrecht. Sie sind alle aus rothem Granit, die kleineren 50 bis 60, die grösseren 150 bis 180 Fuss hoch; kein Holzbalken ist in ihnen, sondern sie sind ganz in Quadern gebaut, durch Eisenklammern zusammengehalten. Die Kuppelform ihrer Dächer gleicht der an den altgriechischen Thesauren. Alles ist mit weit vorragenden lebensgrossen Sculpturen bedeckt; Götter, tanzende Nymphen, Krieger mit Pferden und Elephanten, Schlachten, Processionen, löwenähnliche Monstra wechseln miteinander ab[1]).

Es würde zwecklos sein, hier noch mehrere dieser Tempelbauten namhaft zu machen, besonders da zu einer Classification derselben immer noch die Materialien, namentlich genaue architektonische Zeichnungen fehlen. In den Details zeigen alle diese Bauten einen überladenen Reichthum. Die einzelnen Stockwerke sind durch gewölbartige Dächer, aus denen im untersten Absatze oft noch eine Reihe kleiner Kuppeln hervortreten, getrennt. An den Wänden sind dann Pilaster, Nischen mit buntgeschweiften Bekrönungen, vielfache Zwischengesimse mit schnörkelhaften Verzierungen und abenteuerliches Bildwerk in der oben dargestellten Weise angebracht. Die Säulen sind rund oder achteckig, mit wechselnden willkürlichen Kapitälen, welche häufig an die der Grottentempel erinnern. Die inneren Räume sind niedrig und finster. Die Form der Kuppeln ist wechselnd, öfter so, dass eine von engerem Durchmesser sich unmittelbar über einer weiteren Wölbung erhebt. Meistens sind sie sehr hoch und schlank, ein Mittelding zwischen Thurm und Kuppel; die niedrigen Kuppeln, welche jetzt häufig an den Pagoden vorkommen, sind nur eine spätere Nachahmung muhammedanischer Bauten. Sie sind mit geschweiften Spitzbogen, mit horizontalen oder senkrechten Linien kürbisartig verziert. Im Ganzen und im Einzelnen haben die Formen einen weichlichen Charakter.

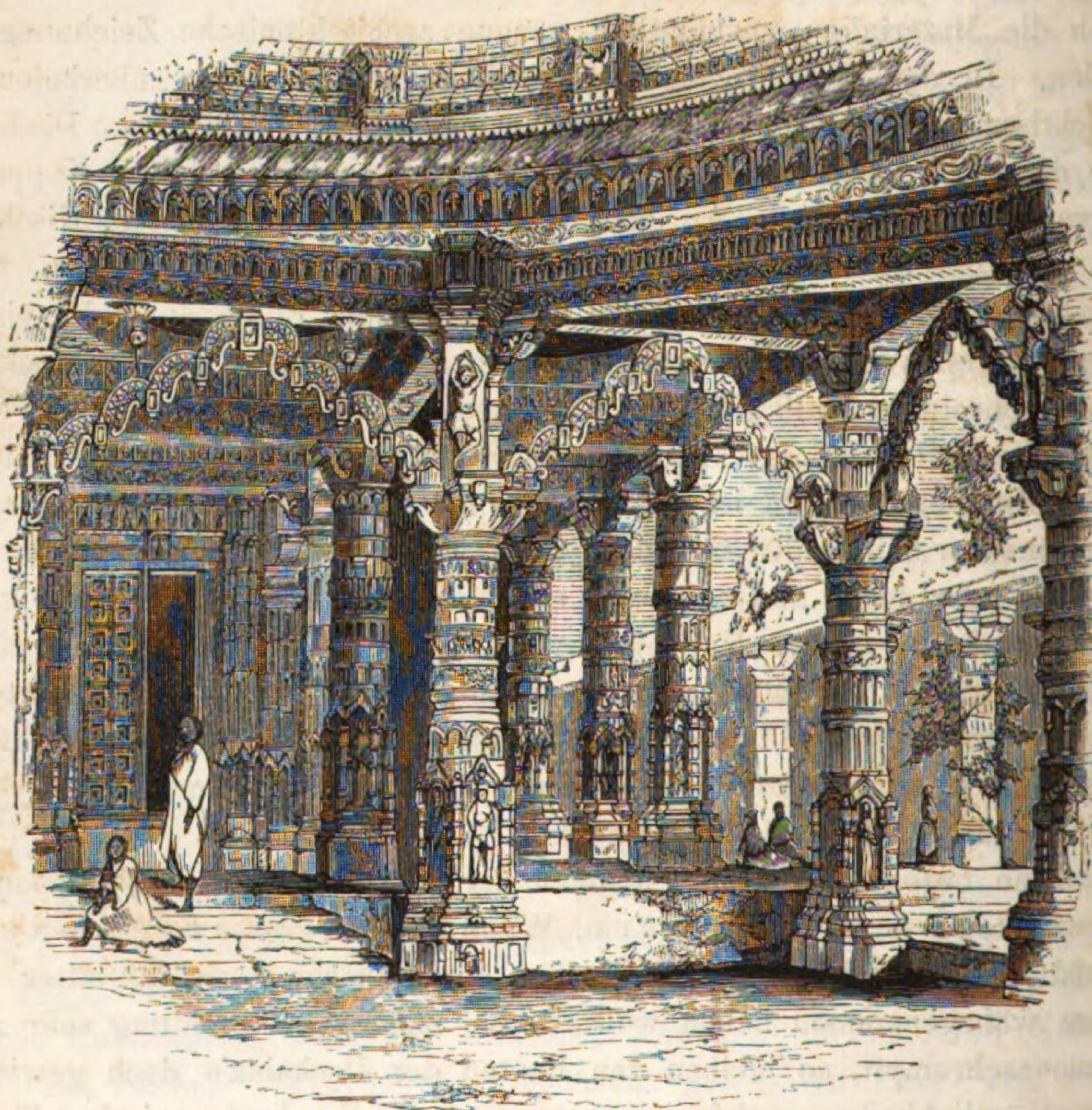
Eine besondere Stellung nehmen die Gebäude der dem Buddhismus verwandten Dschaina-Secte ein. Wenn auch die grosse Keuschheit und Einfalt, der ächt klassische Styl, den ein früherer Berichterstatter an ihnen wahrgenommen haben wollte[2]), bei näherer Betrachtung sehr zusammenschrumpft, so bleiben den Bauten der Dschaina's doch gewisse Eigenthümlichkeiten, welche sie besonders von den brahmanischen Tem-

[1]) v. Bohlen II. 82 ff.; Ritter, a. a. O. VI. Conjevaram S. 320, Tripetti S. 335, Kanarak mit der sogenannten schwarzen Pagode S. 552, Chandode am Nerbudda S. 621 Tempelruinen auf dem Malwaplateau in Udschein S. 756, Barolli, Chitore und andere Tempelruinen am Chumbul S. 801—816. Ueber den durch einen strengeren Styl bemerkenswerthen Tempel von Umga in Behar vgl. F. Kugler, a. a. O. I. 483.

[2]) Colonel Tod bei Ritter, a. a. O. VI. 894.

peln vortheilhaft unterscheiden[1]). Die Entstehungszeit dieser Monumente lässt sich noch nicht überall mit Sicherheit bestimmen; einige derselben, z. B. die von Mysore, sind nur dem Namen nach bekannt; die bis jetzt untersuchten reichen etwa vom 11. bis in's 15. Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Besonders reich an Dschaina-Bauten ist die Halbinsel Guzerat im Norden von Bombay. Für die ältesten will man einige Tempel um Dschanagar, bei Somnath und Ahmedabad, halten; doch muss das Nähere auch hier einer genaueren Untersuchung der Monumente vorbehalten bleiben. Besser kennen wir die Tempel auf dem

Fig. 12.



Ansicht von Vimala Sah's Tempel auf dem Berge Abu.

Berge Abu, einem steilen Granitkegel, der sich bis zu einer Höhe von 5—6000 Fuss über dem sandigen Boden der Halbinsel erhebt.

[1]) J. Fergusson, The illustr. Handb. of. Arch. I. 68 ff., wo sich verschiedene Originalaufnahmen und Ansichten dieser Monumente von der Hand des Verfassers finden.

Namentlich zwei von den reichen Kaufherren des Landes gegründete Tempel, ganz aus weissem Marmor gebaut und auf's Prachtvollste geschmückt, fesselten die Blicke der englischen Reisenden. Der eine davon (Fig. 12) um's Jahr 1032 von Vimala Sah, einem Kaufmann aus fürstlichem Geblüt erbaut, besteht aus einem Hallenhofe von 140 Fuss Länge und 90 Fuss Breite, an dessen gegen aussen geschlossene Umfassungsmauern sich 55 meistens quadratische Zellen anlehnen. In jeder dieser Zellen findet man das mit kreuzweis übergeschlagenen Beinen sitzende Steinbild eines der Hauptheiligen der Dschaina-Secte, des Parsvanath, auf dessen Leben sich auch die sonstigen Bildwerke, die an den Wänden der Zellen eingemeisselt sind, beziehen. Eine doppelte Säulenhalle führt aus den Zellengemächern in den Tempelhof und in Mitten des letzteren, etwas gegen die Rückwandung zu, dem Eingange gegenüber, liegt das eigentliche Heiligthum, durch dessen Vorhalle unsere Abbildung hindurchblicken lässt. Die Vorhalle selbst besteht aus zwei rechtwinklig durchkreuzten dreischiffigen Armen, welche von 48 reichverzierten Marmorpfeilern getragen werden. Ueber der Kreuzung bildet sich ein gegen 30 Fuss weites Achteck, auf dessen Pfeilern ein Kuppelgewölbe von kreisrunder Grundform sich aufbaut. Das ganze Innere ist mit ausgemeisseltem Ornament überladen, dessen Motive zum Theil entfernt an klassische Formen erinnern, zum Theil offenbar einer seltsam verschnörkelten Holzbaukunst nachgebildet sind. Hiezu rechnen wir insbesondere die guirlandenartig ausgeschweiften diagonalen Stützen, welche zwischen den Pfeilern und dem Gebälk des Kuppelraumes ausgespannt sind. Ein zweiter, noch zierlicher geschmückter Tempelbau derselben Gegend und ähnlichen Ursprungs entstand im zwölften oder dreizehnten Jahrhundert. Aus einer späteren Zeit stammen die Tempelreste von Tschandravati, wenige Meilen vom Berge Abu. Als die Blütheperiode des Dschaina-Styles betrachtet man die Herrschaft des Khumbo-Rana von Udeypore, 1418—1468, unter dessen zahlreichen Bauten profaner und heiliger Gattung besonders der grosse Tempel von Sadri hervorragt. Aehnlich dem Tempel des Vimala Sah, umschliesst auch ihn ein weiter Hallenhof, 225 Fuss lang und 200 Fuss breit; ein fünffacher Säulenkranz läuft vor den Zellen der Umfassungsmauern hin, und diese Säulenhallen, sowie die Kreuzarme des Mittelbaues, erweitern sich an ihren verschiedenen Durchschneidungspunkten dann wieder zu 20 achtseitigen Kuppelräumen, von denen immer je fünf zu einer kreuzartig angeordneten Gruppe vereinigt sind. Einige dieser Kuppeln steigen bienenkorbartig empor, andere sind in Halbkreisform gewölbt, so dass das Aeussere des Tempels, namentlich da auch die Zellen an den Umfassungsmauern solche kuppelähnliche Aufsätze tragen, in der That einem Walde riesiger Pilzgewächse

verglichen werden kann [1]). Die backofenförmigen und bienenkorbähnlichen Kuppelaufsätze werden wir bei den Städtebildern auf assyrischen Palastreliefs wiederfinden. An Feinheit der Details und Schönheit der Gesammtwirkung des Inneren soll dieser Tempel alle sonstigen Bauten seiner Art in Indien weit hinter sich lassen. Von den Dschaina-Tempeln im Innern des Landes mag der von Kanodsch (Canouge) am Ganges, der zu Dhar in Malwa, und die Gruppe von Dschaina-Resten um den Kutub Minar von Alt-Delhi namhaft gemacht werden.

Von den Tempelbauten der brahmanischen Inder verdienen schliesslich noch die von Kaschmir wegen ihres auffallend hellenisirenden Charakters und ihrer verhältnissmässig frühen Entstehungszeit eine besondere Erwähnung, wenn auch die Hypothesen, die man in dieser doppelten Rücksicht früher an die hier zu betrachtenden Monumente geknüpft hat, wesentlich modificirt werden müssen [2]). Es sind dies meistens Tempel von geringem Umfang, quadratisch oder oblong im Grundriss, und ursprünglich wohl stets in der Weise der Dschaina-Tempel von einem Hallenhof umgeben, der bisweilen mit seinem Zellenkranz in den Felsen hineingehöhlt ist. Der Körper des Tempels pflegt mit einer oft seltsam ineinander geschachtelten Säulen- und Pilasteranordnung ausgestattet zu sein, in deren Details nun eben die griechischen Formen, vorzugsweise des dorischen Styles, vielfach anklingen. Den Abschluss bildet gewöhnlich ein pyramidales Dach, von dem an den vier Seiten des Baues giebelbekrönte Vorsprünge und Erker sich ablösen. Die Giebel sind mit Sculpturwerk in kleeblattförmiger Umrahmung ausgefüllt. Die Gliederungen der Pilaster zeigen häufig runde, wulstartige Formen; dazu tritt die ausgesprochen dorisch behandelte Cannelirung der Säulen und an den Pilasterkapitälen, Consolen und Gesimsen allerhand sonstiges hellenisirendes Ornament. Doch hat kein einziges dieser Motive den lebendigen Zusammenhang mit seiner ursprüglichen künstlerischen Bedeutung und seine reine griechische Form bewahrt; vielmehr erscheint das Meiste in völlig barbarischer Umgestaltung oder fast bis zur Unkenntlichkeit abgeschwächt. Schon Açoka hatte seine Bauthätigkeit bis nach Kaschmir ausgedehnt, die Hauptstadt Çrinagara vergrössert und mit zwei nach ihm benannten Palästen geschmückt. Doch sind hievon ebensowenig wie von dem gleichfalls durch ihn wiederhergestellten Tempel des Jndra Spuren bis auf unsere Zeit gekommen. Auch die Bauunternehmungen des Königs Meghavahana, 110—144 n. Chr., von denen

[1]) W. Lübke, Geschichte der Architektur, 3. Aufl. S. 83.

[2]) A. Cunningham, Journ. of the As. Soc. of Bengal XVII. 241.; Lassen, a. a. O. II. 269, 902, 1178 ff.; IV. 878 ff.; J. Fergusson, a. a. O. I. 124 ff.; F. Kugler, a. a. O. I. 474 ff.

u. A. eine Felsinschrift in den Grotten von Orissa zeugt, sind in den Ruinen von Kaschmir nicht mehr vertreten. Es erscheint deshalb immerhin gewagt, ohne bestimmte Zeugnisse die dem Style nach alterthümlichsten Tempel des Landes über diese Zeit, oder vollends bis über den Anfang der christlichen Aera hinaufzurücken, um so mehr als die Blüthe der kaschmirischen Architektur nach der Landeschronik erst in die Periode zwischen dem sechsten und neunten Jahrhundert unserer Zeitrechnung fällt. An den Beginn dieser Periode setzt man den als den schönsten von allen Tempeln Kaschmira's gepriesenen Bau des Königs Ranaditja bei dem früher Sinharostika genannten Dorf unweit Martand, in dessen Grundplan wir die Hofanlage der Dschaina-Tempel wiederfinden. Eine Colonnade von 84, wie es scheint[1]), cannelirten Säulen umgiebt den 220 Fuss langen und 142 Fuss breiten Hofraum, und in der Mitte des letzteren liegt das eigentliche Tempelgebäude, ein dreitheiliger Bau von 63 Fuss Länge, dessen Hauptbau und Flügel wahrscheinlich pyramidale Dächer trugen. Zu der mit Balkons und bildnerischem Schmuck ausgestatteten Vorhalle führen mehrere Stufen empor. Die schöne Lage des Ganzen und die harmonische Durchbildung namentlich des Inneren machte auf die Reisenden den günstigsten Eindruck. Nur Gebälk und Bedachung scheinen durch die Zeit gelitten zu haben. Auch die Tempelstatue findet sich nicht mehr; dagegen sind über dem Eingange an der Gallerie Brahma, Vischnu, Çiva und andere brahmanische Götter plastisch dargestellt. Viel kleinere Dimensionen zeigen die Tempel von Bhaumago, Pajak, Pathan und der inmitten eines See's liegende von Pandrethan. Einige davon sind nur einfache monolithe Zellen ohne Hofanlage; bei dem erstgenannten ist dieselbe in den lebendigen Felsen hineingehöhlt. Dagegen findet sich der freie Säulenhof bei einem der vier Heiligthümer von Avantipur in einer dem Tempel von Martand ähnlichen Weise wieder. Die meisten dieser Bauten gehören dem 9. und 10. Jahrhundert unserer Zeitrechnung an. Von einem Tempel, auf dem Hügel Takht-i-Suleiman bei der alten Hauptstadt Çrinagara, ist der ganze Oberbau sogar muhammedanisch[2]). Es zeugt für die merkwürdige Zähigkeit des indischen Geistes im Festhalten einer überlieferten Form, dass der geschilderte Styl bis in so späte Zeiten sich erhalten konnte. Dabei bleibt freilich die erste Einführung dieser hellenisirenden Bauweise in das Land ein völlig unerklärtes Räthsel. Möglich, dass der Ursprung derselben, wie man angenommen hat, bis auf das griechisch-baktrische Königreich, welches von der Mitte des 3. Jahrhundert v. Chr.

[1]) Lassen, a. a. O. IV. 879; Fergusson, a. a. O. I. 126 ff.
[2]) F. Kugler, a. a. O. I. 478.

an auf das nordwestliche Indien bedeutenden Einfluss gewann, sich zurückdatiren lässt.

Das eben geschilderte Beispiel einer mit Consequenz festgehaltenen abgeschlossenen Bauweise vermag jedoch das allgemeine Bild schwülstiger Formlosigkeit und Willkür nicht wesentlich zu alteriren, welches uns in der indischen Architektur entgegentritt. Selbst in der Systematik der indischen Bauregeln und architektonischen Schulbücher spiegelt sich dasselbe wieder. Solche Baunormen, in Gestalt schriftlich aufgestellter Theorien, kommen schon im höchsten Alterthum Indiens vor. Die Sage macht den Architekten der Götter, Viçvakarma, selbst zum Urheber einer derartigen „Wissenschaft der Baukunst“. Das jüngste in Europa bekannt gewordene Handbuch der indischen Architektur hat einen gelehrten Hindu, der erst im Anfange der dreissiger Jahre unseres Jahrhunderts gestorben sein soll, Ram Raz von Bangalore, zum Verfasser[2]). Er giebt von sämmtlichen Freibauten im indischen Styl ausführliche Beschreibungen und führt seine Vorschriften über die Composition und den gesammten Aufbau bis in's Detail auf die alten Bauordnungen des Volkes zurück. Aus den zahlreichen Abbildungen, welche den Text begleiten, ist unsere obige Ansicht der Pagode von Tiruvalur (Fig. 10) entnommen. Die Darstellung des Ram Raz ist für uns von mannigfachem Interesse. Sie bestätigt unter Anderem den oft betonten Holzbautypus der indischen Architektur, der uns in den trockenen Verschnörkelungen dieser von Ram Raz vorgeführten Details wieder auf's Unmittelbarste an das nüchterne Spiel der chinesischen Baukunst erinnert. Sucht man nun aber nach einem tieferen Gesetz, aus dem die einzelnen Formen organisch hervorwachsen könnten, so zeigt sich, dass an Stelle dieses lebendigen Zusammenhanges nur das todte Schema, die für den geistlosen Handwerksbetrieb zugerichtete Schablone herrscht. Es begreift sich hienach leicht, dass auch an der Hand einer solchen tausendjährigen Bauordnung der angeborene phantastische Formensinn der Inder sich nicht abklären und vereinfachen, sondern vielmehr immer von neuem dem Spiel der Laune und des Zufalls unterliegen musste.

Wir sehen also, dass in der indischen Baukunst anstatt des Einfachen und Zweckmässigen das Volle und Schwülstige, statt des Geradlinigen und Rechtwinkeligen üppige Fülle und pyramidalische Anhäufung vorherrschend ist. Die Architektur hat sich noch nicht aus der Mannigfaltigkeit und Verwirrung wechselnder Naturgestalten in das Reich der

[2]) Essai on the Architecture of the Hindus. By Ram Raz, Native Judge and Magistrate of Bangalore and Corresp. M. of the R. As. S. With Plates. London 1834; F. Kugler, a. a. O. I. 479.

einfachen, klaren, bestimmten, gesetzlichen Form zurückgezogen; sie steht noch nicht auf ihrem eigenen Boden, sondern wetteifert vielmehr mit dem Luxus einer südlichen Natur, und sucht die Schönheit durch schwerfällige Massen oder durch symbolische Beziehungen zu ersetzen.

Man hat es versucht, an den Monumenten der indischen Architektur die Perioden ihrer Entwickelung, ja sogar verschiedene Säulenordnungen bestimmt zu unterscheiden[1]). Allein theils ist unsere Kenntniss von den Details dieser Bauten noch immer zu unvollkommen, theils aber ist es auch nach dem ganzen Geiste dieser Architektur kaum denkbar, dass sie bestimmte Gattungen und Style erzeugt habe. Ohne Zweifel werden sich bei weiterer Erforschung des indischen Alterthums noch mancherlei chronologische und geographische Verschiedenheiten der indischen Kunst ergeben; aber es ist nicht zu erwarten, dass dieselben aus ihr selbst hervorgegangen, sondern mehr, dass sie durch äussere, nicht im Wesen der Kunst selbst begründete Beziehungen oder durch lokale Zufälligkeiten bedingt sein werden. Der Charakter dieser Architektur ist der des Unbestimmten und des Wechsels, und auch bei näherer Kenntniss der Details wird daher das Resultat der Betrachtung sich schwerlich anders, als wir es gefunden haben, darstellen.

Drittes Kapitel.

Plastik und Malerei der Inder.

Die Hindus gehören, auch nach unseren Begriffen, zu den schöneren Völkern. Sie sind von zierlichen und geistreichen Zügen, lebendigem Auge, der Kopf ist meist länglich, der Körper gross und schlank gebaut, aber dabei wenig muskulös und höchst zart, von kleinen Füssen und Händen. Die Natur hat daher das Ihrige gethan, um ihren Schönheitssinn zu wecken. Auch sprechen sie viel von Schönheit, und ihr Geschmack ist besser als der der meisten anderen Orientalen. Während bei diesen namentlich an den Frauen eine gewisse Corpulenz ohne weiteren Unterschied für Schönheit gilt, machen die Hindus feinere, ja selbst übertriebene Ansprüche. Wir finden, dass die kundigen Brahmanen, welche der Prinz in einem alten Gedichte zur Besichtigung der Auserwählten

[1]) v. Bohlen, a. a. O. II. 94 ff.

absendet, nicht weniger als sechs und vierzig Zeichen der Schönheit an ihr wahrnehmen. Auch die heutigen indischen Grossen sind nicht minder delicat, und es ist nicht ohne Interesse, die Anforderungen zu hören, welche die Bewohner von Ceylon an das Ideal einer vollkommen schönen Frau machen. Sie habe, sagen sie, reiches Haar, wie der Schweif des Pfaues, bis auf die Kniee in Locken herabhängend, Augenbrauen gleich dem Regenbogen, Augen gleich dem Saphir, eine Habichtsnase, Lippen wie Korallen, Zähne klein wie Jasminknospen. Der Hals soll dick und rund sein, die Brust wie die junge Kokosnuss, die Taille schmal und mit der Hand zu umspannen, aber die Hüften breit, die Glieder spindelförmig zulaufend, die Fusssohle ohne Höhlung, die Haut ohne Knochenvorsprünge[1]).

In den alten Gedichten wird die Schönheit, besonders wiederum der Frauen, häufig geschildert oder durch sehr zarte Vergleichungen versinnlicht. Die allgemeinste, oft wiederholte Bezeichnung schöner Gestalten ist die, dass sie schlanken Leibes, mit langem Auge sind. Oft aber werden dann auch die einzelnen Theile aufgezählt, Brauen, Haar, Hüften, Haut, Mund und Zähne als schön gerühmt. Der gewöhnlichste Vergleich für Frauen ist der mit dem Monde. Die schöne Damajanti[2]) ist „die überaus zartgliedrige, langaugige, schlankwüchsige, die mit der Klarheit des Gesichts den Schein des Monds verdunkelt“; getrennt von dem Gatten und im Unglück „leuchtet sie in dem schlechten Gewande, wie hinter Wolken des Mondes Licht“, oder „wie wenn des Neumonds schmaler Streif verhüllt erscheint von schwarzem Gewölke, wie eine Lilie zart und fein, die aus dem klaren Teiche gerissen, vom Sonnenstrahle getroffen wird.“ Sehr häufig sind auch die Vergleiche mit dem Lotos, sowohl für die ganze Erscheinung der Frauen, als besonders für den hellen Glanz des Auges; es wird ohne Weiteres gewöhnlich das Lotosauge genannt. Der Brahmane, welcher die Königin in der Wüste findet, vergleicht sie mit einem versiegenden Strom, mit einem geängstigten Vogel, mit einem ausgerissenen Lotoszweig, mit einem Lotosbusch, welchen der Rüssel des Elephanten bespritzt. Wir sehen, überall wird das Zarte besonders hervorgehoben. An der Çakuntala ist die Schwäche ihres Körpers ein sehr wesentlicher Zug, der den Reiz ihrer Gestalt erhöht. Der Vergleich mit Pflanzen herrscht vor; ihre Lippe glüht wie ein zartes Blumenblatt, ihre kleinen Füsse sind wie Wasserlilien, ihre zierlichen Arme werden besonders häufig erwähnt, und stets als biegsame Stengel bezeichnet. Auch für die männliche

1) Ritter, a. a. O. VI. 227.

2) König Nal, Indische Sagen, übers. von Ad. Holtzmann. 2. Aufl. (1854). II. 9, 43, 48.

Gestalt dienen die Pflanzen zum Vergleich. Der hohe schlanke Amrabaum wird von den jungen Mädchen vorzugsweise der Bräutigam genannt, und mit zärtlicher Neigung gepflegt; Çakuntala meint, dass er mit den Fingerspitzen seiner Blätter ihr winke, ihr ein Geheimniss zuzuflüstern habe. Bei Fürsten und Helden treten dann schon stärkere Vergleichungen ein. Der Tugendglanz auf Duschmanta's Angesicht strahlt wie ein schön geschliffener Diamant; das Antlitz des Fürsten leuchtet wie die Gestirne am Firmamente. Im Kampfe wird der Held auch mit dem Löwen verglichen, und da der Tiger der König des Waldes ist, so heisst der königliche Held schlechtweg der Manntiger. Indessen geht dieser Vergleich nur auf die Macht; wo es sich um Schönheit handelt, werden immer die weichen und zarten Züge hervor gehoben.

Diese weiche Schönheit konnte natürlich für die Götter nicht genügen; der Ausdruck ihrer Macht musste auf andere Weise gegeben werden. Nach den Beschreibungen in den Gedichten, zeichnen sie sich vor den Menschen nicht bloss durch ihre Grösse aus, sondern auch dadurch, dass sie keinen Schatten werfen, ihre Augen starr und ohne Blinzeln sind, ihre Füsse den Boden nicht berühren, dass sie endlich — und diese Bemerkung bleibt nicht leicht unerwähnt — frei sind von Staub und Schweiss[1]). Sie tragen kostbaren Schmuck und unverwelkliche Kränze. An ihren Wagen tönen die Räder nicht, unfühlbar ist es, wenn sie die Erde berühren, kein Staub steigt von ihnen auf. In den Bildwerken wird die übermenschliche Macht der Götter in ihrer Gestalt durch eine Vermehrung der Glieder ausgedrückt. Brahma und Vischnu werden vierköpfig und mit einer verhältnissmässigen Zahl der Arme dargestellt, auch dem Çiva werden bald vier bald fünf Gesichter beigelegt, doch kommt er auch mit einem Kopfe, dann aber dreiäugig mit einem Auge auf der Stirne vor (vgl. Fig. 17 auf S. 142). Selbst Ravana, der Tyrann von Ceylon und Gegner Rama's, also ein feindlicher Dämon, wird mit zehn Häuptern und zwanzig Armen dargestellt. Bei anderen Gottheiten wird die Kraft durch einzelne Glieder mächtiger Thiere angedeutet; Vischnu kommt einige Male mit dem Kopfe des Löwen und des Ebers vor, und der Gott Ganesa wird stets mit einem Elephantenkopfe abgebildet[2]). Wir können aus all diesem schon die charakteristische Eigenthümlichkeit des indischen Schönheitssinnes entnehmen. Er ist rege und empfänglich, aber er neigt sich zum Zarten und Weichlichen. Der Begriff von Kraft ist nicht mit dem der Schön-

[1]) König Nal, a. a. O. II. 17.

[2]) Edw. Moor, The Hindu Pantheon. Pl. 44, 45, 102.

heit verbunden, es bedarf daher symbolischer Zusätze, um die Vorstellung des Mächtigen zu erwecken, welche, da sie aus anderer Quelle kommen, der schönen Form mehr oder weniger fremd sind.

An den Bildwerken finden wir diese Bemerkung bestätigt. Die Urtheile derjenigen, welche die grossen Tempelbauten selbst sahen, sind zwar sehr verschieden. Einige fanden die Sculpturen in denselben des griechischen Meissels nicht unwürdig, andere verglichen sie mit den ägyptischen Monumenten und zogen sie denselben vor. Indessen sind die wenigsten dieser Beschreiber kunstverständig genug, um ihnen ein zuverlässiges Urtheil zuzutrauen, zumal da es schwer sein mag, dem gewaltigen und unerwarteten Eindrucke dieser alten Kunstwerke, in den Wildnissen, welche sie umgeben, dem Reize des Neuen, welchen dieses immer noch verhältnissmässig wenig bekannte Alterthum für uns besitzt, und der natürlichen Vorliebe für ein liebenswürdiges und hochbegabtes Volk nicht einen allzu grossen Einfluss einzuräumen. Wir dürfen hoffen, aus den Abbildungen, aus den verschiedenen kleinen Bildwerken, besonders aus Bronze, welche uns in den Museen Europa's zugänglich sind, und aus den Nachrichten der Reisenden uns ein richtigeres Bild von der Eigenthümlichkeit der indischen Plastik und ihrem Verhältnisse zur ägyptischen und griechischen machen zu können.

Die Körperformen der Bildwerke sind nicht unschön. Das Gesicht ist voll, Lippen und Kinn stark gerundet, die Schultern breit, die Brust hoch gewölbt, der ganze Körper fleischig, obgleich ohne nähere Bezeichnung der Muskeln. Gegen das Ebenmaass und die Verhältnisse der Körpertheile ist wenig zu erinnern, doch herrscht die Neigung zum Schlanken vor. Arme und Beine sind eher zu lang, und weibliche Gestalten sind gewöhnlich bei sehr vollen Hüften von überaus schmächtigem Leibe. Die Götter werden meistens in Ruhe dargestellt, liegend oder sitzend, mit untergeschlagenen Beinen, die Hände auf der Brust oder im Schoosse. Bei Stehenden findet sich stets eine nachlässige Haltung, so dass der Oberkörper sich nach einer Seite hinneigt, die entgegengesetzte Hüfte heraustritt, und die ganze Gestalt eine sanft gebogene Linie darstellt. Wir geben als Beleg hiefür in der nebenstehenden Abbildung (Fig. 13) eine Statue der indischen Schönheitsgöttin, Lakschmi, welche in den Ruinen einer der Pagoden von Mahamalaipur gefunden wurde[1]) und in zahlreichen kleinen Bildwerken unserer Museen wiederkehrt. Die Biegungen, besonders der Beine an Sitzenden, sind gewöhnlich stärker und weicher, als es die feste Verbindung der Glieder und das gewöhnliche Maass der Dehnbarkeit der

[1]) Langlès, Mon. de l'Hind. II. pl. 25. p. 54.

Sehnen gestattet. Selbst die Knochen sind oft wie biegsam behandelt und die Körper neigen sich, als ob die Schwere des Kopfes sie abwärts ziehe, wie der volle Kelch der Blume den dünnen Stengel. Die Gewänder sind zwar eng anliegend und wenig bemerkbar, aber der herabgefallene Gürtel verräth eine künstliche Nachlässigkeit, während die Pracht des Schmuckes auf üppigen Reichthum hindeutet. Bei manchen Bildwerken, besonders bei kleineren, ist diese Behandlung nicht ohne Reiz, indem sie einen Zustand weicher Ruhe und ungetrübten Genusses anmuthig genug versinnlicht, wie wir etwas Aehnliches bei manchen orientalischen Märchen empfinden. Dagegen erscheint sie bei den kolossalen Götterbildern der Felsengrotten als ein entschiedener Mangel. Diese Gestalten, meist dreizehn bis sechszehn Fuss hoch, also zwei bis dreimal so gross als gewöhnliche Menschen, entsprechen so ziemlich der Schilderung des indischen Dichters, deren wir oben erwähnten. Sie sind starren Auges und berühren den Boden nicht. Fast ganz erhaben gearbeitet, nur mit dem Rücken an der Wand haftend, von breiten, schweren Formen in kolossaler Grösse, mit ihren grossen, todten, starren Augen, ihren breiten Lippen, müssen sie oft einen grauenhaften Anblick gewähren. Bei so grossen Verhältnissen würde nur eine ernste Ausführung des Einzelnen oder eine architektonisch strenge Haltung der Masse einen entsprechenden Geist verleihen, während die mächtigen Glieder in so weichlicher Behandlung der fleischigen Theile, ohne deutliche Bezeichnung des Knochenbaues und der Muskeln, nur den Eindruck widerlicher Schlaffheit, machtloser Sinnlichkeit oder eines gespenstischen Wesens machen. Noch grauenhafter wird dies dann bei Kämpfen oder bewegten Darstellungen, wo sich diese knochenlosen Gestalten wie gewaltige Schlangen gebehrden; das Grauenhafte geht unmittelbar aus dem Weichlichen hervor. Ein aufmerksamer und wohlwollender Beobachter der Hindus bemerkt selbst, in Beziehung auf die Bildwerke von Elephanta, welche nach anderen

Fig. 13.



Indische Göttin der Schönheit.

Beschreibungen als die einfachsten und grandiosesten erscheinen, dass auch hier diese kolossalen Statuen in Muskulatur und Energie des schönen Gliederbaues den herkulischen Gestalten des Occidents keineswegs entsprächen, dass ihnen vielmehr eine gewisse Zahmheit und Schlaffheit eigen sei, ein Traumleben, das mehr an den ägyptischen Styl, als an das geistige griechische Wesen erinnere[1]). Noch viel weniger befriedigend kann daher die indische Plastik bei noch grösseren Dimensionen sein, wie bei den Buddhabildern, die man auf der Insel Ceylon und in anderen Gegenden dieses Cultus findet, und die 80 Fuss und mehr erreichen. Bei den Idolen der Brahmanen kommt hiezu noch die Vermehrung der Glieder, unter allen phantastischen Veränderungen der menschlichen Gestalt die hässlichste. Die Verbindung mit einzelnen thierischen Gliedern ist bei Weitem nicht so störend, besonders wenn, wie bei den griechischen Kentauren, die edleren Theile menschlich und unentstellt bleiben. Wenn aber die Glieder vermehrt werden, wie auf dem nebenstehenden Relief in Ellora (Fig. 14), so wird die natürliche Verbindung aufgehoben; mehrere Köpfe haben zwischen den Schultern nicht Raum, mehrere Arme fordern eine Breite, welche der Körper nicht hat, die natürlichen Verhältnisse werden also dadurch verzerrt. Auf den Reliefs sind diese vielköpfigen und vielarmigen Götter gewöhnlich so dargestellt, dass eine ganze Figur mit natürlicher Gliederzahl in der Vorderansicht, und die anderen überzähligen Köpfe und Arme nur im Profil, wie von der Seite vorgestreckt, gezeigt sind, ohne dass man die Art und Weise der Anfügung dieser fremden Glieder an den Mittelkörper sieht. Wie diese Anfügung beschaffen ist, bleibt also im Dunkeln, und diese Unbestimmtheit — obgleich in anderer

Fig. 14.



Relief in Ellora.

1) Forbes bei Ritter, a. a. O. VI. 1094.

Beziehung ein ungünstiges Zeichen für den plastischen Sinn der Hindus — macht die Hässlichkeit der ganzen Vorstellung einigermaassen erträglich. Dennoch sträubt sich unsere Phantasie gegen die Zumuthung einer so monströsen Verbindung. Zusammensetzungen des menschlichen Körpers mit thierischen Gliedern sind weniger häufig und scheinen meistens nur darin zu bestehen, dass dem menschlichen Körper ein thierischer Kopf aufgesetzt wird[1]), während in der griechischen Plastik umgekehrt nur die unteren Theile des Körpers thierisch gebildet werden. Es ist einleuchtend, wie viel unschöner das erste ist. Die untergeordneten Theile dulden schon eher einen Uebergang in das Thierwesen, da ihre Functionen animalisch sind, während ein thierisches Haupt eines menschlichen oder übermenschlichen Wesens unwürdig und den zarten Formen des menschlichen Leibes widersprechend ist. Vor allen aber contrastirt der Kopf des Elephanten, den die indische Gottheit Ganesa führt, durch sein Uebergewicht gegen die schlanke aufrechte Gestalt.

Die indische Sitte fordert Bekleidung des ganzen Körpers, daher sind auch ihre Götter gewöhnlich nicht nackt, sondern, wie die oben abgebildete Göttin aus Mahamalaipur, in reicher Tracht, mit mehreren Schnüren von Perlen und Korallen, mit Ohrgehängen und auf dem Kopfe mit einer reich besetzten Tiara oder mit Geschmeide versehen. Nur Buddha wird stets als Vorbild der Gymnosophisten, der nackten Wüstenheiligen, unbekleidet dargestellt, mit krausem Haar und tonsurirtem Scheitel. Endlich erscheinen die Götter fast nie ohne bestimmte Attribute, Thier, Waffe, Blume oder Baum. Buddha sitzt stets unter einer Art von Baldachin, an Stelle des heiligen Feigenbaumes, unter welchem er in selige Beschauung versank.

Von einer genügenden Ausbildung moralisch verschiedener Individualitäten, wie die Göttergestalten der griechischen Kunst, kann in der indischen Plastik nicht die Rede sein. Die Gestalten an sich haben höchstens die natürlichen Verschiedenheiten des Geschlechtes und des Alters, der geistige Charakter ist eigentlich überall derselbe. Kraft und Macht können in der Gestalt nur durch die geistige Hoheit der Gesichtszüge oder durch den Ausdruck früher Uebung und Thätigkeit des Körpers ausgesprochen werden. Beides aber ist der weichen Ruhe des indischen Schönheitsbegriffes fremd, und die Verschiedenheit geistiger Wesen konnte daher plastisch nur durch äusserliche und symbolische Zusätze angedeutet werden. So unterscheidet sich hier der Gott von

[1]) Doch kommt in Ellora auch ein Löwe mit einem Mannskopf vor. v. Bohlen, a. a. O. II. 205; Creuzer, Symbolik I. 410.

dem Menschen nicht durch die höhere, geistigere Bildung seiner Gestalt, sondern durch kolossale Dimensionen, unnatürliche Vermehrung der menschlichen oder Vertauschung derselben mit thierischen Gliedern. Mehrere Köpfe und Arme, oder das Elephantenhaupt auf dem menschlichen Körper geben nicht das Gefühl einer wahrhaft höheren Natur, sondern nur einer äusserlich anhaftenden grösseren Macht. Unter den Göttern selbst werden wiederum die verschiedenen Individualitäten weniger durch die Formen, als durch die hergebrachten Attribute dargestellt.

Wo der Ausdruck der Charaktere ungenügend ist, kann auch der Ausdruck der momentanen Handlung nur schwach sein, denn jener ist der Ausgangspunkt für diesen. Es kommt aber noch dazu, dass die Richtung auf das Weichliche und Schlaffe, welche der indischen Kunst eigenthümlich ist, ihr die volle Entwickelung der handelnden Kraft nicht gestattet. Sie liebt daher die Darstellung ruhiger Momente und auch da, wo sie Kämpfe oder sonst mehr bewegte Scenen darstellt, behält sie einen Zug der Ruhe bei, welcher mit den weichen Formen harmonirt, und daher nicht unangenehm erscheint.

Damit hängt denn auch eine gewisse Unveränderlichkeit der Auffassung zusammen. Bei anderen Völkern, besonders bei den Griechen, erkennen wir verschiedene Perioden der plastischen Auffassung, in denen bald das Allgemeine und Ruhige, bald das Individuelle und Bewegte, bald das Gewaltsame und Heftige, bald das Weiche und Liebliche vorherrscht. Ueberdies machen sich verschiedene Künstlernaturen geltend, welche den herrschenden Styl nach ihrer Eigenthümlichkeit modificiren. Bei den Indern ist eine so wechselnde Entwickelung nicht vorhanden. Wenn man auch in den älteren Werken einen Fortschritt vom Roheren zum Besseren, und dagegen in den späteren, nach dem Einfalle der Muhammedaner entstandenen, Spuren des Verfalles bemerkt hat[1]), so bezieht sich dies nur auf die Fertigkeit und Sorgfalt der Ausführung, nicht auf eine Verschiedenheit der Auffassung. Diese ist vielmehr von den ältesten Zeiten her bis auf die Gegenwart dieselbe geblieben. Den Grund dieser Erscheinung hat man wohl in der Religiösität der Inder gesucht, welche sie abgehalten habe, von den hergebrachten, aus den epischen Gedichten entnommenen Vorstellungen der Götter abzuweichen, so dass diese Tradition einen äusseren Zwang auf das bildende Vermögen ausgeübt habe. Allein in der That ist nicht einmal eine solche Gleichförmigkeit da, vielmehr ist es charakteristisch, dass die indische Phantasie wechselte; Çiva, sahen wir, ward bald dreiäugig mit einem Haupte, bald vier- oder gar fünfköpfig dargestellt.

1) Ritter, a. a. O. VI. 816.

Und ebenso wenig war die Plastik an das poetische Bild gebunden; denn Indra heisst in den Gedichten der Tausendäugige, und doch hat man niemals einen Versuch gemacht, dies im Bilde anzudeuten. Wäre aber der bildnerische Sinn wirklich thätig gewesen, so hätte er Raum genug gefunden, die charakteristischen Züge mehr und in neuen Beziehungen auszuprägen, ohne der hergebrachten religiösen und poetischen Auffassung irgend zu nahe zu treten. Denn die Charakteristik des Bildes nimmt nicht völlig dasselbe Gebiet ein, wie die der poetischen Vorstellung, und die Thätigkeit des bildenden Vermögens beginnt erst da, wo diese vollendet hat. Auch bei den Griechen waren Homer und Hesiod die Vorgänger und Lehrer der plastischen Kunst, ohne dass diese dadurch in ihrer Freiheit litt. Also nicht in diesem Verhältnisse, sondern in der Verschiedenheit der geistigen Richtung beider Völker liegt die Ursache des abweichenden Resultates. Bei den Griechen sind schon die Dichter plastisch, sie zeichnen die Gestalten bestimmt, menschlich, individuell. Deshalb konnten denn auch die Bildner, indem sie von den Poeten lernten, über ihre Vorstellungen hinausgehen. Sie nahmen das Plastische aus denselben an, streiften das Ungeheuerliche und Phantastische ab, und strebten frei nach ihrem eigenen Ziele, ohne von jenen sich loszusagen. Bei den Indern dagegen können wir den Mangel des plastischen Sinnes schon in den Dichtern erkennen. Schon ihre Charaktere sind nicht scharf ausgeprägt und unterschieden. Mit Ausnahme der erklärt feindlichen und bösen Gewalten sind sie meistens in ziemlich gleicher Temperatur von Edelmuth, Weisheit, sanftem Sinn und Thatkraft gehalten. Höchstens von den Frauen erhalten wir ein lebendiges und eigenthümliches Bild. Die meisten Figuren werden auch in der Poesie durch Aeusserlichkeiten, durch die Situation, durch eine willkürliche Begabung, durch Rang, Gefolge und dgl. charakterisirt. Der Mangel an individuell plastischer Auffassung ist aber in der Poesie viel weniger nachtheilig, weil sie nicht auf vereinzelte Gestalten angewiesen ist, sondern ihre wesentlichste Schönheit in den Verhältnissen derselben zu einander ruht; er wird in der Plastik erst recht fühlbar. In diesem Mangel liegt aber auch der Grund der anscheinenden Unveränderlichkeit der bildenden Kunst. Wenn in ihr noch nicht der Sinn für charakteristische Individualisirung erwacht ist, so fehlt ihr das geistige und bewegende Princip. Wenn die Kunst danach strebt, einen Charakter in seinem Mittelpunkte zu erfassen und aus diesem heraus die Gestalt zu construiren, dann ist es nicht blos möglich, sondern fast nothwendig, dass jeder folgende Künstler nach seiner Persönlichkeit einen anderen Standpunkt einnimmt oder über den Gesichtskreis seines Vorgängers hinaus sieht. Wo dagegen der Schönheitsbegriff nur auf das Allgemeine

und Ruhige gerichtet ist, und die einzelnen Gestalten durch äussere Zeichen unterschieden sind, da ist keine Veranlassung zu einer veränderten Auffassung, ja diese ist sogar undenkbar, denn sie würde die Gestalt unverständlich machen. Bei einer solchen Richtung wird die Kunst nicht dadurch stationär, dass eine conventionelle religiöse Rücksicht sie hemmte, sondern ihr Lebensprincip ist schon seinem Ursprunge nach zu schwach, um sich weiter zu entwickeln, und das Conventionelle, welches allerdings ein weiteres Fortschreiten nicht gestattet, wird von ihr selbst herbeigezogen, weil sie sich ohne solche Hülfsmittel nicht genügt. Es mag übrigens sein, dass diese Unveränderlichkeit damit zusammenhängt, dass die Werkmeister nur Leute der dritten Kaste, und mithin ohne die geistige Bildung der Brahmanen und ohne das Selbstgefühl des Kriegerstandes, bloss auf Handwerksmässiges angewiesen waren. Allein auch dies ist nicht bloss wie eine äussere Ursache zu betrachten. Eine Nation, welche die individuelle Freiheit im politischen Leben so wenig achtet, dass sie dieselbe durch den Zufall der Geburt bindet, kann auch in der Kunst keinen Sinn für das Charakteristische und Individuelle haben. Hätte dieser Sinn nicht gefehlt, so hätten auch die oberen Kasten die Kunst nicht verschmäht.

Eine geschichtliche Sonderung und Gruppirung der plastischen Denkmäler Indiens muss unter solchen Umständen ihre grossen Schwierigkeiten haben, besonders in allen denjenigen Fällen, welche nicht durch Inschriften oder sonstige Kriterien äusserer Art eine nähere Bestimmung erhalten. Abgesehen von den sitzenden Löwengestalten, welche die Säulen des Açoka zieren, reichen vor allen die Reliefs an den oben beschriebenen Portalgerüsten des grossen Tope's von Sanchi bis in die Frühepoche des buddhistischen Herrscherthums zurück. Diese Bildwerke sind besonders deshalb hier erwähnenswerth, weil sie durch ihren rein historischen Inhalt und eine dem entsprechende, durchaus realistische Behandlungsweise der phantastischen Traumwelt der indischen Plastik als eine merkwürdige Ausnahmserscheinung entgegentreten und, wie man treffend bemerkt hat, in dieser ihrer chronikartigen Beschaffenheit vielmehr an die Reliefsculpturen der westasiatischen Völker erinnern[1]). Wir sehen dort unter Anderem hochumwallte Städte mit stufenförmig ausgezacktem Zinnenkranz, gegen deren Besatzung Reiterschaaren auf Elephanten und Rossen, sowie anderes Kriegsvolk, mit Keulen, Bogen und Lanzen bewehrt, einen Angriff machen. Einige der Belagerten schleudern gewaltige Steine auf die Feinde herab. Andere scheinen aus den vorgeschobenen Pavillons, deren ausgeschweifte Hufeisendächer und

[1]) F. Kugler, Handb. d. Kunstgesch. 4. Aufl. I. 275; Lübke, Gesch. d. Plastik 13.

Balkons auffallend an die Fenster über den Musikgallerien der indischen Grottenbauten erinnern, auf das Kriegsgetümmel müssig herabzuschauen. Zur Würdigung der stylistischen Eigenthümlichkeiten dieser in sehr kleinen Dimensionen ausgeführten Reliefs fehlen bisher die genügenden Anhaltspunkte; und namentlich fragt es sich, ob auf die Entwickelung der indischen Plastik überhaupt, wie sie uns hier in ihrer nachweislich ältesten Gestalt entgegentritt, äusserer Einfluss oder jene mächtige Umwälzung, welche durch den Buddhismus in den Tiefen des indischen Geisteslebens hervorgerufen ward, wesentlich entscheidend eingewirkt habe. Dass der Buddhismus, wenn er auch das Verdienst in Anspruch nehmen darf, im Allgemeinen auf die Beförderung der Künste von günstigem Einfluss gewesen zu sein, doch keinen bilderlosen Cultus vorgefunden haben kann, wurde schon oben hervorgehoben. Damit ist wenigstens der Anfang der religiösen Plastik, deren Werke wir uns wohl in der Mehrzahl als bemalte Schnitzbilder zu denken haben, für die ältere brahmanische Zeit gesichert. Im Wesen des Buddhismus liegt es dagegen, dass er ursprünglich keine Mythologie und folglich auch keine mythologische Plastik hatte, sondern in dieser Beziehung vielmehr dem Fortwirken des brahmanischen Elementes in Indien ausgesetzt blieb. Dafür mögen freilich der Legendenreichthum und die Reliquienverehrung der Buddhisten zur Entwickelung einer chronikartigen Reliefplastik und sonstigen Kleinkunst mannigfachen Anlass gegeben haben, so dass wir uns die beiden grossen Religionsgenossenschaften wechselseitig, eine jede in ihrer Art, bei der Förderung der bildenden Kunst betheiligt denken können. Bald scheint denn auch eine vollkommene Solidarität zwischen dem plastischen Schaffen derselben eingetreten zu sein. In den Grottenbauten, wo wir buddhistische und brahmanische Werke neben einander finden, lässt sich von einer strengen Scheidung zweier bestimmter Style nicht reden. Schon der Buddhismus zeigt in diesen Sculpturen jenen flüssigen, weichlichen Styl, der in Jndien überhaupt der herrschende ist. Mit dem Wiederhereinbrechen des Brahmaismus wurden demselben nur noch mehr Impulse zu einer immer üppigeren und reicheren Gestaltung dargeboten. An der phantastischen Ausartung, welcher die Plastik damit anheimfiel, nahm dann aber auch der Buddhismus Theil. Ob die Bildnerei der Dschaina-Sekte sich zu einem besonderen Styl emporgeschwungen habe, lässt sich nicht entscheiden; doch ist es mehr als fraglich. Von den Anfängen der indischen Plastik bis zu ihrer völligen Entwickelung sind ohne Zweifel viele Jahrhunderte verflossen. Ihre Blüthe fällt ungefähr mit der unserer mittelalterlichen Kunst im dreizehnten Jahrhundert zusammen. Doch kommen auch noch im siebzehnten Jahrhundert und selbst in unserer neuesten Zeit, nament-

lich in kleineren Dimensionen, indische Sculpturen von trefflicher, durchaus im alten Style der brahmanischen Kunst gehaltener Arbeit vor.

Das höchste Alter nach den Reliefs am Tope von Sanchi dürfen die Steinsculpturen in den Grotten von Gaja, Orissa und in den ältesten Felsenhöhlen von Ajunta in Anspruch nehmen. Brahmanische Götter, welche sich unter die Sculpturen buddhistischen Inhalts mischen, lassen jedoch über die Zeit der Vollendung dieser Werke mannigfache Zweifel übrig. Am sichersten dürfen, den beigefügten Inschriften zufolge, die Reliefs mit Schlachtscenen am Friese der sogenannten Elephantenhöhle von Orissa als Werke des zweiten Jahrhunderts v. Chr. bezeichnet werden. In dieselbe Zeit gehören die Bildwerke, mit welchen König Duschtagamani das Heiligthum seiner Hauptstadt auf Ceylon schmücken liess, darunter eine goldene Statue des Buddha, in der sitzenden Haltung dargestellt, in welcher sich Çakjamuni unter dem Bodhibaum zu Uruvilva in die Betrachtung der höchsten Erkenntniss versenkt haben sollte[1]). In seiner kräftigsten und lebendigsten Gestaltung zeigt sich der plastische Styl der Inder in einigen Grottenreliefs von Ellora, z. B. in dem oben (S. 132) mitgetheilten Bilde des göttlichen Riesen Vira-Bhadra oder Çiva, der, eine Kette von Todtenschädeln um den Leib, seine acht gewaltigen Arme drohend gegen die Feinde der Götter erhebt[2]). Wenn die Darstellung des englischen Capitäns, nach der unser Bild gezeichnet ist, den Styl des Werkes nicht stark verschönert hat, so darf man dieses Relief in der That mit den Werken der klassischen Kunst vergleichen. Auch in Ajunta kommt der brahmanische Götterkreis, den wir hiemit betreten haben, ausnahmsweise vor, z. B. in der

Fig. 15.



Relief in Ajunta.

1) Lassen, a. a. O. II. 70, 426

2) J. Tod, Transactions of the R. As. Soc. II. 328 ff., mit Abbildungen.

nebenstehenden Reliefsculptur (Fig. 15) einer kleinen Tschaitja-Grotte, in welcher Vischnu, unter einem schlangenumbordeten Baldachin sitzend, zwischen der Göttin Sarasvati und einem anderen dienenden Wesen dargestellt ist. Im Gegensatze zu der kräftigen Bewegung der vorhin erwähnten Figur liegt hier der Ausdruck einer weichen, sinnlichen Erschlaffung über allen Gestalten ausgebreitet; die Augen sind müde geschlossen und aus den knochen- und muskellosen Gliedern athmet eine unverwüstliche Lethargie. Beide Werke dürften schwerlich älter sein als die früheren Jahrhunderte unseres Mittelalters. Später noch entstanden die zahllosen Felsreliefs in Mahamalaipur[1]). Hier sind ganze Felswände mit einem wüsten Knäuel wild bewegter Sculpturen bedeckt. Kolossale Thiergestalten, Elephanten, Schlangen, Büffel u. a. wechseln mit Göttern und Menschen ab. Die Planlosigkeit in der Füllung des Raumes und in der Anordnung der Massen grenzt an absolute Willkür bald scheint Alles wie vom Veitstanz besessen, bald wieder in apathische Ruhe versenkt. In der Behandlung des Nackten herrscht eine übertriebene Weichlichkeit und sinnliche Fülle.

Dasselbe gilt von den Tempelsculpturen der indischen Grenzgebiete, besonders Java's. Wir theilen in der beigefügten Illustration (Fig. 16) den Kopf eines von dorther stammenden Bildwerkes mit, auf dessen verschwommenen, schläfrigen Zügen die ganze Schwere der indischen Weltanschauung lastet[2]). Hin und wieder erhebt sich ein kleineres Werk zu gefälligeren und frischeren Formen. Aber die Grazie bleibt nur ein leerer Schein, dem es an innerer Beseelung und Lebensfülle mangelt.

Fig. 16.



Javanischer Kopf.

Vergleicht man die indische Plastik, wie man es oft gethan, mit der griechischen, so ist eine Verwandtschaft nur in den allgemeinen und unbestimmten Grundzügen, nur in dem, was die erste Anlage des plastischen Sinnes ausmacht, vorhanden: in dem Gefühl für Ebenmaass und Verhältniss, und auch da nur so weit es sich auf das Anmuthige,

[1]) B. G. Babington, Transactions of the R. As. Soc. II. 258 ff., mit Abbildungen.

[2]) Verhandelingen van het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen. XXIste Deel. Eerste Gedeelte. Pl. I. No. 2. Ganz ähnlich der Kopf bei Raffles, Hist. of Java II. 42. Fig. 2, 3.

Sinnliche, Weichliche, nicht aber auf das Kräftige, Ernste und Bestimmte bezieht. Mit etwas grösserem Rechte kann man die indischen Bildwerke mit den ägyptischen vergleichen; indessen ist auch diese Aehnlichkeit nur sehr bedingt anzuerkennen. Bei beiden ist dieselbe Unveränderlichkeit, derselbe Mangel an freier Persönlichkeit, und der Schönheitssinn hält sich mehr in der Sphäre des allgemeinen Naturlebens. Allein überall wo die indischen Formen in das Weiche, Anmuthige, Völlige übergehen und ausschweifen, hält sich die ägyptische Kunst strenge, ernst und steif. Diese hat mehr Regel und Styl, jene mehr Mannigfaltigkeit und Natur.

Die Malerei hat in Indien weder das Alter noch die Bedeutung der Plastik. In den Felsentempeln finden sich zwar häufig die plastischen Figuren mit einem Farbenüberzuge versehen, indessen lässt dies natürlich noch nicht auf eigentliche Malerei schliessen. Nur in den Grotten von Ajunta hat man neuerlich Frescomalerei auf dem Stucküberzuge der Wände gefunden, Scenen aus dem Leben der Inder, sehr gut gezeichnet, die menschlichen Figuren zwei bis drei Fuss hoch und hellfleischroth gefärbt. Von den am besten erhaltenen Gemälden der rechten Seitenwand erkennt man noch deutlich einen festlichen Aufzug, bei dem u. a. auch ein weisser Elephant vorkommt. Im Hintergrunde sind Jagdscenen und allerhand Kämpfe dargestellt. Ueber dem Eingange sitzen Figuren mit untergeschlagenen Beinen, die üblichen Bilder frommer Beschaulichkeit. Bisher liegen uns über diese merkwürdigen Reste monumentaler Malerei nur die Berichte von englischen Reisenden vor[1]; doch soll ein englischer Offizier getreue Nachbildungen davon angefertigt und in London ausgestellt haben, deren Veröffentlichung sehr zu wünschen wäre[2]). Der grosse Felsentempel von Karli war ohne Zweifel ebenfalls mit Frescomalereien geschmückt, von denen jedoch nur noch die Stuccogrundirung übrig ist.

In den dramatischen Werken der Hindus finden wir mehrfache Erwähnungen von Bildern. Die Liebe eines Frauenzimmers wird dadurch entdeckt, dass sie das Miniaturbild ihres Geliebten gemalt hat[3]), und der trauernde Duschmanta in der Çakuntala lässt zu seinem Troste ein Gemälde, auf welchem sie vorkommt, anfertigen. Bei dieser Gelegenheit scheint es, dass man ziemlich bedeutende Ansprüche auf Landschaftsmalerei machte. Duschmanta ist nämlich durch das Bild nicht völlig befriedigt. In dieser Landschaft, sagt er, wünsche ich den Ma-

1) J. E. Alexander bei Ritter, a. a. O. V. 686; Lassen, a. a. O. IV. 854.

2) J. Fergusson, The Rock-cut Temples of India. 1864. Preface. p. IV.

3) Wilson, Theater der Hindus I. 62, 153. v. Bohlen a. a. O. II. 202.

linistrom abgebildet zu sehen, mit den verliebten Flamingo's an seinem grünen Gestade. Weiter zurück müssen einige Hügel ohnweit des Gebirges Himalaja erscheinen, mit Heerden von Tschamaraziegen umgeben Im Vordergrunde ein dunkler Baum mit weit umhergebreiteten Aesten, an denen einige Mäntel von gewebter Rinde im Sonnenschein hängen und trocknen. Ein paar schwarze Antilopen liegen unter seinem Schatten, und das Weibchen reibt sich sanft die Stirne am Horn des Männchens.

Noch zartere Landschaftsschilderungen, wenn auch ohne Beziehung auf Gemälde, finden sich in einem späteren Drama aus dem achten Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Hier heisst es:

Die Dämm'rung hängt im Westen
Und an dem Saum des Horizontes stiehlt
Die Dunkelheit sich wie Tamàla Blüthen
Entlang; verschwunden sind der Erde Grenzen
Als wären sie von Wasser überfluthet. u. s. w.

An einer anderen Stelle wird die Aussicht des Vindhja-Gebirges beschrieben:

Wie weit dehnt sich die Aussicht! Berg und Thäler
Und Städte, Dörfer, Wälder, helle Ströme!
Dort wo der Para sich und Sindhu winden,
Erscheinen Padmavati's Thürme, Tempel,
Hallen und Thore in der Fluth verkehrt,
Gleich einer Stadt, die aus dem Himmel ward
Herabgeworfen in die Silberwellen. u. s. w *)

Auch die Vergleichungen der Frauen mit den Lichterscheinungen des Himmels zeigen oft eine grosse Empfänglichkeit für diese. Wir finden daher eine sehr entschiedene Richtung des Sinnes auf die malerische Schönheit in der Natur, mehr als bei anderen alten Völkern, wie sie im Laufe der Geschichte vielleicht nicht eher als bei den christlich-germanischen Stämmen wieder vorkommt. Dennoch bleibt es zweifelhaft, ob selbst jene Beschreibung des Gemäldes in der Çakuntala auf eine wirklich künstlerische Behandlung der Malerei schliessen lässt. Auffallend ist es, dass kein Maler, sondern eine Jungfrau das Bild anzufertigen beauftragt wird; da auch in den anderen Fällen die Frauen das Bild ihrer Geliebten malen, so scheint diese Art von Malerei vorzugsweise weibliche Arbeit zu sein. Noch auffallender ist, dass die Jungfrau jenen landschaftlichen Anforderungen des Königs Duschmanta auf der Stelle genügen soll und dazu sogleich das Farbengeräthe holt, wenngleich eine eifersüchtige Laune der Königin dazwischen kommt.

[1]) Aus dem Drama „Malati und Madhava oder die heimliche Heirath" von Bhavabhuti, Theater der Hindus II. 57, 96. Es fragt sich allerdings, ob der englische Uebersetzer das letztere Bild nicht einigermaassen ausgeschmückt hat.

Endlich befindet sich auf diesem Bilde das Porträt der Çakuntala, obgleich nach dem Gange des Stücks die Malerin sie nicht füglich gesehen haben kann. Auch die gemalten Buddhabilder, welche ausser den Reliquien des Religionsstifters in den ältesten Zeiten des Buddhismus die Hauptgegenstände der Verehrung bildeten, können nicht als Beweise höherer Kunstübung geltend gemacht werden. Denn neben diesen Bildern, auf einer und derselben Tafel, pflegten die Grundlehren des Buddhismus, wie eine Art Glaubensbekenntniss, geschrieben zu sein. Die Bilder dienten daher auch als Mittel der Bekehrung[1]). Die Miniaturmalerei hat in Indien bis auf die neueste Zeit eine weite Verbreitung gefunden. Theils sind es Darstellungen mythologischen Inhaltes, theils aus dem Leben gegriffene nnd von einem Anhauch der Dichtung beseelte Schilderungen, welche bald grell und bunt mit Deckfarben gemalt, bald nur mit der Feder umrissen und leicht angetuscht sind, und uns durch ihre fleissige, wenn auch meistens fabrikmässige Ausführung von der technischen Fertigkeit des Volkes eine günstige Vorstellung erwecken. Als Beleg hiefür theilen wir nebenstehend eine Darstellung des Gottes Çiva mit (Fig. 16), welche einer jener mit blassen Farbentinten angetuschten indischen Federzeichnungen nachgebildet ist[2]). Wir sehen hier den Gott, dreiäugig, mit einer Halskette von Todtenschädeln umgeben, im Hochgebirge des Himalaja, auf einem Tigerfell mit gekreuzten Beinen sitzen. Hinter ihm steigen Schlangen

Fig. 17.



Miniaturbild des Çiva.

1) Lassen, a. a. O. II. 454.

2) Die Zeichnung ist in das auf der Wiener Hofbibliothek befindliche, aus dem Besitz eines englischen Gelehrten stammende Exemplar von Edw. Moore's Hindu Pantheon eingeklebt. Auf dem in der obigen Illustration nicht wiedergegebenen Theile der Zeichnung

empor. Der um sein Haupt geschlungene Ring dürfte die Ganga sein, welche der Gott, als der Herrscher der quellenreichen Berge gedacht, in seinen Haaren aufgefangen hatte. Die mit reichem Schmuck versehene Gestalt in ihrer weichen Körperfülle und ruhig meditirenden Haltung ist nicht ohne Grazie, ja selbst mit einer gewissen Würde dargestellt; die missliche Aufgabe der Anbringung eines dritten Auges ist mit Geschick und Stylgefühl gelöst, und die ganze Behandlung, besonders des Kopfes, zeugt von einer grossen Sicherheit und Feinheit der Technik. Allerdings gehört das Beispiel zu den bei weitem besten Erzeugnissen dieser Gattung, und wir wissen hier, wie bei den meisten dieser Miniaturen, deren Alter uns unbekannt ist, nicht zu sagen, inwiefern etwa die Einflüsse der europäischen Kunst dabei mitbetheiligt sind. Auf die Ausbildung einer wirklich künstlerischen Malerei im höchsten Sinne des Wortes darf daher aus dem Obigen keineswegs geschlossen werden. Es stehen vielmehr den Ausnahmefällen jener besseren Art so viele geist- und charakterlose Producte von steifer, seelenloser Zeichnung, ohne Perspective, nur auf bunten Farbenschmuck berechnet, gegenüber, dass wir uns das Gesammtbild der indischen Malerei doch nicht viel anders als das der chinesischen, als künstliche Handarbeit, vorstellen können.

Es kann dies eigentlich auch nicht befremden; denn wenn wir auch in der Empfänglichkeit für landschaftliche Natur, in der zugleich auf Musik und auf das Ebenmaass der Gestalt gerichteten Entwickelung des Schönheitssinnes, selbst in der Ausbildung des Drama's Züge haben, welche auf eine gewisse malerische Anlage schliesen lassen, so fehlt doch gerade das, was diese Anlage zur Kunst machen könnte, der Sinn für Charakteristik und geisterfüllte, strenge Zeichnung. Wenn schon die Sculptur, wie wir sahen, sich zum Weichlichen hinneigte, so konnte in der Malerei der Sinn für das Ernste und Erhabene sich noch weniger geltend machen, und sie blieb im Wesentlichen immer nur ein zierliches und buntes Spiel.

Dazu stimmt es vortrefflich, dass die decorativen Künste, welche das Nützliche zu veredeln und das Leben mit den Gegenständen eines den Sinnen wohlgefälligen Luxus anzufüllen bestimmt sind, bei den Indern einen hohen Grad der Vollkommenheit erreichten. Aus den alten Schauspielen lernen wir das üppige Leben der damaligen vornehmen Inder und die prächtige Ausstattung ihrer Wohnungen kennen;

bemerkt man zu Füssen des Gottes rechts noch den ihm geweihten Stier Nandi und links eine weibliche Gestalt in anbetender Haltung, wahrscheinlich die Göttin Sarasvati. Vgl. Lassen, a. a. O. I. 782; Duncker a. a. O. II. 232.

das oben ausgeführte Bild jener in Gold und Farben strahlenden Königsstädte, wie sie das Epos und die Berichte der Griechen schildern, ist ebenfalls ohne eine reich und fein entwickelte Kunstindustrie kaum denkbar. So wird uns denn auch bereits aus der Zeit des Königs Duschtagamani von einem kostbaren Reliquienkästchen berichtet, welches eine grosse Geschicklichkeit in der Mosaik bei den Singhalesen des 2. Jahrhunderts v. Chr. voraussetzen lässt[1]. In der kunstvollen Schmelzung und Bearbeitung der Metalle, sowie in der Herstellung feiner Lackarbeiten, ähnlich den chinesischen, waren die Inder von Alters her berühmt. Endlich wissen wir ja, dass ihre Webereien, besonders die feinen Baumwollenstoffe, durch die schöne naturgemässe Appretur des Zeuges und durch die wunderbare Harmonie ihrer farbigen Muster, jetzt wie in den Tagen des frühesten Alterthums, im Wettstreite mit sämmtlichen übrigen Völkern den Sieg davon zu tragen pflegen.

Ueberblicken wir die künstlerischen Leistungen der Inder, so finden wir die reichste Anlage, tiefes Gefühl, fein unterscheidenden Verstand, andächtige Stimmung, Schönheitssinn. In der Poesie befriedigen sie noch, wenigstens mit gewissen Beschränkungen; wir können nicht verkennen, dass grosse Schönheiten darin sind. Schon hier aber wird eine Neigung zum Schwülstigen und Weichlichen, ein Mangel gehaltener Kraft fühlbar, ohne welche die wahre Schönheit nicht besteht. Viel ungünstiger wirkt nun diese Richtung auf die bildenden Künste. Wir sehen hier in viel stärkerem Grade das Uebergewicht des Weichlichen und Sinnlichen; in der Architektur in der Häufung runder, schwellender Formen und in dem phantastischen, willkürlichen Wechsel; in der Plastik in der unvollkommenen Durchbildung der festen Formen des Körpers, in dem Mangel an charakteristischen Zügen, an Muskelkraft und Bewegung. Daneben finden wir dann wieder ein Bestreben nach grandioser, ernster Wirkung; in der Baukunst jene mächtigen, schauerlichen Hallen, die kühne Anhäufung überraschender, grosser Formen, die Tempelfelsen in der Wildniss, die hochgethürmten Pagoden und Kuppeln; in der Sculptur die kolossale Grösse, die symbolische Bildung übermenschlicher, vielgegliederter Gestalten. Aber dies Bestreben ist absichtlich und gewaltsam, es verschmilzt nicht mit den Formen zu einem schönen Ganzen. Wir erkennen darin, wie die Neigung zum Sinnlichen und Weichlichen mit der Richtung auf das geistig Erhabene vereinbar ist, wie dies aber auch innere Widersprüche herbeiführt, die nur durch

[1] Lassen, a. a. O. II. 427, 513.

das Entstehen der wahren und kräftigen Schönheit gelöst werden können. Die Schönheit ist Maass und Begränzung, sie kann nicht aufkommen, wo jedes Bestreben sogleich in das Uebermässige ausartet.

Gewiss sind die Inder ein Volk von hoher Begabung auch für die bildende Kunst, das aber unter dem Reichthum dieser Begabung selbst erliegt. Indem es das Schöne in den Reizen der Natur zuerst empfindet, wird es von ihrer sinnlichen Macht überwältigt und bleibt wie in einem begeisterten Rausche, wo grosse Anschauungen und Gedanken mit den wüsten Bildern einer üppigen und sinnlichen Phantasie wild abwechseln. Geistiges und Sinnliches, Mensch und Natur sind noch nicht klar gesondert. Auf dem Gebiete der Kunst gilt hier ganz dasselbe, wie auf dem Gebiete der Moral. Erst wenn der Mensch sich frei gemacht hat von der Herrschaft der sinnlichen Natur, kann er sein sittliches Wesen ausbilden, und erst dann zur Betrachtung der Natur und zur Begründung der Kunst zurückkehren. In sittlicher Beziehung ist es Haltung, Besonnenheit, Klarheit, welche diesem hochbegabten Volke mangelt. In künstlerischer Beziehung fehlt ihm noch jener höhere Sinn für Maass und Ordnung, durch welchen erst das Gebiet der Kunst gewonnen wird, jenes höhere Selbstgefühl des Menschen, mit welchem er sich von dem Einflusse der Sinnlichkeit befreit und das ganze Reich der Natur sich gegenüber betrachtet. Es fehlt noch jene Sonderung der Elemente, aus welcher die einzelnen Künste hervorgehen können, noch jene höhere Lostrennung des Menschen von der Natur. Daher streift hier auch noch jede Kunst in das Gebiet der anderen über. Die Architektur durch das freie, zwecklose Spiel der Phantasie und durch symbolische Beziehungen in das Gebiet der Poesie, durch ihre vollen und weichen Formen, durch das Uebermaass des Reichen und Anmuthigen in das Gebiet des Lebendigen, das nur der Plastik und Malerei zukommt; die Sculptur durch ihre sentimentale Weichheit in das Musikalische, durch ihre kolossale Grösse in das Architektonische und in das Poetisch-Symbolische zugleich. In materieller Uebung sind daher die Künste schon da, aber sie sind noch nicht von dem künstlerischen Geiste belebt, der ihnen allein ihre Würde verleiht. Die Geburtsstunde der Kunst ist noch nicht gekommen, sondern nur der ihr vorhergehende unruhige Traum, in welchem die Gestalten des Guten und Schönen aus dem Boden des Gefühles aufsteigen, aber sofort von der regellosen Phantasie getrieben, sich in das Weite und Maasslose ausdehnen und sich in wildem Taumel mit einander mischen.

Drittes Buch.

Die Kunst der westasiatischen Völker.

Erstes Kapitel.

Die Babylonier und Assyrier.

In dem Dunkel dieser vorgeschichtlichen Zeiten kann die geographische Lage die Stelle chronologischer Folge vertreten. Wir werden nicht grosse Abweichungen von dem geschichtlichen Gange zu befürchten haben, wenn wir, dem Sonnenlaufe folgend, in unserer Betrachtung der Länder von Osten nach Westen fortschreiten; wenigstens genügt dies für unseren Zweck. Auf dem Wege von Indien gegen Europa zu wandernd, kommen wir zunächst zu Völkern, welche in der Weltgeschichte zwar eine höchst bedeutende Stelle einnehmen, in der Geschichte der bildenden Künste jedoch nur nach gewissen Richtungen hin bedeutsam hervortreten. Zwar haben diese Länder vom Indus bis zum Mittelmeer auch in der Architektur grosse und hochberühmte Monumente hervorgebracht, von denen theils mehr oder weniger ausführliche Nachrichten, theils wichtige Ueberbleibsel auf uns gelangt sind; gleichwohl aber scheint die monumentale Baukunst bei keinem, das bildnerische Element nur bei einigen dieser Völker sich zu einer eigenthümlichen und bedeutenden Form entwickelt zu haben. Wir werden daher hier schnelleren Schrittes über weite Länder fortwandern, über die von Kanälen durchschnittene Fläche zwischen dem Tigris und Euphrat, durch die lieblichen Hirtenthäler der Meder und Perser, auf den Karavanenstrassen der Wüste, bis an die Küste von Syrien zu den Handel treibenden Phöniciern. Auf den Trümmern jener mächtigen Stadt, wo nach der heiligen Sage die Nimrodssöhne ihren himmelhohen Thurm begannen, wo die Griechen die Bauten des Ninus und der Semiramis als Weltwunder anstaunten, bei den Hügeln um Mosul, in deren Schooss man erst in den letzten Decennien umfassende Palastruinen der assyrischen

Herrscher entdeckt hat, bei den Gräbern der gefürchteten Perserkönige, an der Stätte des Salomonischen Tempels werden wir kurze Zeit verweilen, aber eines der bedeutendsten Ergebnisse der Geschichte dieser Nationen wird für uns die Betrachtung sein, mit welchen ihrer Eigenthümlichkeiten es zusammenhing, dass die bildenden Künste sich bei ihnen nicht vollständiger entwickelten, welche Gaben und Vorzüge sie für diesen Mangel entschädigten.

Auf den Gebirgen Armeniens entspringend, fliessen zwei grosse Ströme, der Euphrat und Tigris, beide von Norden nach Süden dem persischen Meerbusen zu. Das Land zwischen ihnen, von den Griechen Mesopotamien d. i. Mittel-Stromland genannt, ist Anfangs, bei grösserer Entfernung beider Ströme, abwechselnd gebirgig oder eine wüste Steppenebene. Weiter südlich nähert sich der Lauf beider Ströme, und dieser flache untere Theil bildet das Land Babylon oder Chaldäa, das schon in der frühesten Geschichte als der Sitz des Reichthums und der Macht, aber auch der Ueppigkeit und des Uebermuthes hervortritt. Der Vorzug dieser Gegend lag auch hier in der eigenthümlichen Natur, welche, indem sie den Menschen zum Kampf und zur Vorsicht nöthigte, ihn auf die Vortheile der Civilisation hinwies. Der Euphrat ist jährlichen Anschwellungen unterworfen, durch welche er das Land umher überschwemmt und dann befruchtet verlässt. Darin lag die Anleitung zu künstlichen Anlagen, Kanälen und Wasserbehältern, vermöge welcher man sich der Vortheile des Wassers erfreuen konnte, ohne durch die Verwüstungen zu leiden. Ein künstliches Bewässerungssystem, Erzeugung seltener und geschätzter Producte auf dem befruchteten Boden, Schiffahrt und Handel waren eines die Folge des anderen. Die Nähe des persischen Meerbusens und durch ihn die Verbindung mit den indischen und arabischen Küstenländern gewährten dem Handel Ausdehnung, und wurden reichere Quellen des Erwerbes. Jenseits dieses Culturlandes nach dem Mittelmeere zu liegt die grosse Wüste, nördlich davon, in Mesopotamien selbst, sind grösstentheils trockene Steppen, durchzogen von armen und räuberischen Nomaden, noch höher hinauf Gebirge mit kräftigen Hirtenvölkern. Daher bildete sich in der Nähe jener bevorzugten Gegend nicht so bald ein zweites Handelsemporium, das den Gewinn theilte, und es kam hauptsächlich darauf an, die erworbenen Schätze und die anwachsende Bevölkerung gegen die Ueberfälle der nördlichen Völkerschaften zu sichern. Aehnlich wie in China geschah es auch hier durch eine kolossale Mauer, welche, nahe dem

heutigen Bagdad, vom Euphrat zum Tigris quer durchlaufend, die wüste Steppe von dem bewohnten und fruchtbaren Lande trennte [1]).

In dieser gesicherten Gegend entstanden frühzeitig grosse Städte, der Sitz einer durch Eroberung weit ausgedehnten Herrschaft, des babylonischen Reiches, dessen Geschichte uns zwar in mythischer Ausschmückung überliefert ist, dennoch aber keinen Zweifel über die frühe Bedeutung dieser Gegenden zulässt. Die hebräische Sage vom Thurmbau zu Babel bezeichnet diese Gegend als die der ersten gigantischen Unternehmung menschlicher Kraft, und knüpft daran die Lehre von der Eitelkeit unseres Strebens. Es war die ganze Erde nur eine Sprache und eine Rede, sagt der Verfasser der Genesis (XI. 3) und deutet damit die Einheit eines grossen Reiches an. „Wohlan, — lässt er sodann jene mächtigen Menschen sprechen, — wir wollen Ziegel machen und brennen, und uns eine Stadt bauen und einen Thurm, dessen Spitze reiche bis an den Himmel, und wollen uns einen Namen machen, damit wir nicht zerstreut werden über die Erde.“ Man sieht, er bezeichnet in der grossartigen, prägnanten Weise der hebräischen Sage die Entstehung der Civilisation, den Reichthum, den Luxus und das Streben nach monumentaler Pracht. Die Vergänglichkeit dieses Strebens, der Zwiespalt und die Auflösung des Reiches, ein Schicksal, welches freilich stets der höchsten Blüthe zu folgen pflegt, zumal in diesen asiatischen Ländern, wird dann ferner unter dem Bilde der Sprachverwirrung, die der Herr jenen Uebermüthigen erregt, treffend bezeichnet. — Anders lautet die griechische Tradition von dieser Gegend; indessen ist es bemerkenswerth, dass auch in ihr grandiose architektonische Unternehmungen nicht vergessen werden. Als die erste Herrscherstadt wird Ninus, ein Werk des gleichnamigen Königs genannt; es ist dies ohne Zweifel Ninive, die nördlich am Tigris gelegene Hauptstadt des jüngeren assyrischen Reiches. Schon seine Wittwe aber, die von der Sage viel besprochene Semiramis, gründet Babylon und beginnt die kolossalen Bauten, welche Herodot und die späteren Griechen zu den Wundern der Welt rechneten. Die mächtigen Mauern der Stadt, eine Burg von ungeheurem Umfange, gewaltige Wasserbehälter und endlich der grosse Tempel des Belus, des babylonischen Zeus, werden ihr zugeschrieben. Zu diesen Werken kamen noch die hängenden Gärten, welche Semiramis oder, nach einer anderen Ueberlieferung, ein späterer König seiner persischen Gemahlin zu Liebe errichten liess, um die Berge ihrer Heimath in der Ebene nachzuahmen. Vielleicht war dieser König jener Nebuchadnezar, von

1) Eine kritische Zusammenstellung der Nachrichten über die sogenannte medische Mauer findet sich bei Duncker, Gesch. d. Alterth. 2. Aufl. I. 567. Anm. 1.

dem wir mit mehr historischer Zuverlässigkeit wissen, dass er, an der Spitze des Volkes der Chaldäer, Babylon beherrschte und verschönerte, und weithin die Völker unterwarf. Die Königin Nitokris, von der Herodot erzählt, war vermuthlich seine Gemahlin, und Manches, was diesem Königspaare angehört, mag auf jene Semiramis mit fabelhafter Ausschmückung übertragen worden sein.

Die neuere Forschung hat aus diesen mythischen Umkleidungen den geschichtlichen Kern herauszuschälen versucht[1]). Sie setzt die Blütheperiode des alt-babylonischen oder, wie man es nach dem herrschenden Stamme neuerdings zu nennen pflegt, chaldäischen Volkes an den Anfang des zweiten Jahrtausends v. Chr. bis etwa gegen das Jahr 1500. Bald nach dieser Zeit, ungefähr in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, beginnt dann im Norden des Landes Assyrien seine Herrschaft auszudehnen und Babylon tritt zurück, bis es im Anfang des siebenten Jahrhunderts, unter dem vorhin erwähnten König Nebuchadnezar, noch einmal seinen alten Glanz auf kurze Zeit wiedergewann. Dieses neu-babylonische Reich ist somit von dem älteren wohl zu unterscheiden, eine Aufgabe, welche freilich sowohl den auf uns gekommenen Resten als auch den oft sehr verworrenen Beschreibungen der Alten gegenüber ihre grossen Schwierigkeiten bietet. Wie sich aber auch im Einzelnen die Resultate dieser geschichtlichen Untersuchungen gestalten mögen, jedenfalls ist das Dasein grossartiger Monumente in Babylon durch den Augenzeugen Herodot und durch die späteren Berichte über den Eroberungszug Alexanders völlig auser Zweifel gesetzt. Von all diesem Reichthume sind jedoch nur schwache Spuren erhalten. Wie Babel riesenhaft angewachsen war, so entstanden auf demselben Boden später neue Städte, die in ähnlicher Weise sich ausdehnten und der älteren Schwester Bedeutung und Ansehen entzogen. Unter den Nachfolgern des Cyrus, welcher dem Reiche Nebuchadnezar's ein Ende machte, blieb Babylon zwar noch Hauptstadt, aber es theilte diesen Vorzug mit mehreren anderen bedeutenden Orten, in denen die Perserkönige nach ihrer Sitte zu verschiedenen Jahreszeiten wechselnd residirten. Unter den Nachfolgern Alexanders hob sich auch das neu gegründete Seleucia auf Kosten von Babel, und schon unter den Römern wird die weitberühmte Stadt als verfallen und fast als eine Einöde geschildert. Durch die arabischen Khalifen entstand dann Bagdad, fast nicht minder mährchenhaft berühmt, als dereinst Babylon; endlich Ormus

1) Eine zusammenfassende Darstellung sämmtlicher auf die Geschichte und Cultur des babylonischen Reiches bezüglichen Untersuchungen bietet G. Rawlinson, The five great monarchies of the ancient eastern world. London 1862. I. 1—224.

und Bassorah. Manche dieser Städte sind ebenfalls jetzt schon verödet, Babylon selbst aber ist völlig zur Wüste geworden, zur Einöde von gewaltigen Trümmerhügeln, in welcher nur unternehmende europäische Reisende mit Gefahr durchdringen[1]). Buchstäblich sind die Worte des Propheten Jesaias (XIII. 20) eingetroffen, die er der feindlichen Babel zuruft: „Sie bleibt unbewohnt von Geschlecht zu Geschlecht, nicht zeltet daselbst ein Araber und Hirten lagern sich nicht daselbst. Es lagern sich dort die Steppenthiere, und Uhus füllen ihre Häuser; in den Palästen heulen Wölfe, und Schakals in den Häusern des Wohllebens." Die Grösse der Stadt lässt sich auch in den Trümmern durch die Ausdehnung, die Bedeutung ihrer Paläste durch die Höhe der Hügel erkennen, die aus dem Schuttwerk von alten Bausteinen bestehen, welche nach Ker Porter's Beschreibung und Ausdruck, wie durch ein Feuer vom Himmel, wie durch Blitze verglast sind. Vor Allem zeichnet sich der Hügel aus, den die Araber Birs Nimrud, Nimrodsburg, nennen, ein kolossaler Schutthaufen, der über 2000 Fuss Umfang und gegen 200 Fuss Höhe misst. Gewaltige Mauerstücke, durch einen felsenfest verhärteten Kitt verbunden, sind in grauenhafter Verwirrung durcheinander geworfen; hin und wieder treten jedoch auch regelmässige Schichten des schönsten gebrannten Ziegelmauerwerks zu Tage, von oblongen Röhren zeitweilig unterbrochen, in ihren untersten Theilen sogar mit einer primitiven Wandgliederung aus convexen Vorsprüngen und Einschnitten versehen, welche in ähnlicher Weise auch an anderen mesopotamischen Bauten wiederkehrt; eine thurmartige Ruine von 37 Fuss Höhe ist, vermuthlich als Rest eines grösseren Stufenabsatzes,

1) Nachdem schon Rabbi Benjamin von Tudela (1170) die Stätte des Thurmes von Babel unfern der Stadt Hillah bezeichnet und C. Niebuhr (1765) auf die Lage derselben hingewiesen hatte, waren es zuerst Cl. Jam. Rich, der britische Resident in Bagdad (1811), und Ker Porter (1817—20), welche von den Resten genauere Nachrichten gaben; vgl. Rich, Memoirs on the ruins of Babylon. London 1818. 2. edit. by his widow. Lond. 1839. 8; Ker Porter, Travels in Georgia — ancient Babylonia. Lond. 1821—22. 4. Von der zahlreichen neueren Reiseliteratur sind besonders hervorzuheben: J. S. Buckingham, Travels in Mesopotamia. Lond. 1827. 8; deutsche Uebers. im Magazin von merkwürdigen neuen Reisebeschreibungen. Bd. 37. Berlin 1828. 8; Rob. Mignan, Travels in Chaldaea. Lond. 1829. 8; W. Ainsworth, Researches in Assyria, Babylonia and Chaldaea. Lond. 1838; J. Baillie Fraser, Travels in Koordistan, Mesopotamia etc. Lond. 1840. 2 vols. 8; Col. Chesney, The expedition for the survey of the rivers Euphrates and Tigris in the years 1835—37. London 1850 ff. 8; A. H. Layard, Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon. Lond. 1853; Uebers. von Th. Zenker. Leipzig 1856; W. Kennet Loftus, Travels and researches in Chaldaea and Susiana in 1849—52. Lond. 1857. 8; J. Oppert, Expédition scientifique en Mésopotamie, exécutée par ordre du gouvernement en 1851—54 par MM. F. Fresnel, F. Thomas et J. Oppert. Paris 1859—63. 2 vols. 4.

auf dem Gipfel stehen geblieben. Der Anblick des ungeheuren Schutthaufens ist noch jetzt erhaben; um seinen Gipfel treiben die Wolken ihr Spiel, in seinen Höhlen hausen Löwen, die, wie ein Reisender erzählt, bei seiner Annäherung sich ruhig auf dem Gemäuer sonnten, und kaum verscheucht durch das Geschrei der Araber langsam herunter stiegen. Von ähnlicher Beschaffenheit, aber minder bedeutend sind die übrigen Trümmerhügel, welche sich aus dem ziegelbesäten Boden erheben. Die drei namhaftesten finden sich auf der entgegengesetzten, östlichen Seite des Euphrat. Der nördlichste, von den Arabern Babil oder Maklubeh d. i. schlechtweg Ruine genannt, liegt etwas abseits von den übrigen und bildet ein Rechteck von etwa 2000 Fuss Umfang, ist aber bisher nur ungenügend untersucht. Nicht viel besser kennt man den ungefähr die Mitte des ganzen Trümmerfeldes einnehmenden Ruinenhügel El-Kasr, d. i. der Palast, an dem jedoch ganz beträchtliche Massen der schönsten Ziegelmauern mit Resten farbiger Glasur und einer zum Theil figürlichen Ornamentik zu Tage treten. Um diesen und um einen dritten Bau, welcher in der südlichsten Ruine, dem Amran- oder Dschumdschuma-Hügel enthalten ist, läuft ein gegen Osten rechtwinklig zugespitzter Wall herum, welchem eine ganz ähnlich geführte Umwallung auf dem westlichen Ufer des Flusses entsprochen zu haben scheint, die mit ihm ein mit den Winkelecken gerade nach den Himmelsgegenden gerichtetes Quadrat bildete, durch welches der Euphrat ungefähr in der Diagonale von Nord nach Süd hindurchströmt[1]). Es geht indessen schon aus der Lage der oben erwähnten Ruine Babil und aus anderen abseits gelegenen Resten hervor, dass der Umfang der alten Stadt jedenfalls über die Umwallung hinausreichte. Man hat diese Trümmerhügel mit den Beschreibungen der alten Schriftsteller verglichen und Untersuchungen über die Lage der einzelnen Gebäude angestellt, welchen die wenigstens zum Theil gelungene Entzifferung der auf den Ziegeln, sogenannten Cylindern, Gemmen und einzelnen grösseren Blöcken erhaltenen babylonisch-assyrischen Keilinschriften, dieser merkwürdigen, aus lanzenspitzenartigen Strichen gebildeten Schriftzeichen, zur hauptsächlichen Stütze dient[2]); und dieser historische Gewinn ist das bedeutendste Ergebniss der Durchforschung der Ruinen, welche von

[1]) Plan bei Rich, Mem. on the ruins of Bab. 3. ed. 1818. Pag. 13 ff. Pl. I.; Ritter, Erdk. XI. 875 ff.

[2]) Aus der zahlreichen Literatur der Keilschriftentzifferung heben wir hervor: J. Oppert, Éléments de la grammaire assyrienne. Journ. asiat. 1860. fevrier-mars; H. C. Rawlinson, assisted by Edw. Norris, The cuneiform inscriptions of western Asia, Vol. I. Inscriptions from Chaldaea, Assyria and Babylonia. Lond. 1861. Fol.; J. Ménant, Éléments d'épigraphie assyrienne. 2. édit. Paris 1864. 8.

der Gestalt der Gebäude selbst eine so wenig genügende Anschauung gewähren.

Die Beschreibungen Babylon's bei den griechischen Schriftstellern geben den Eindruck des Kolossalen. Mauern, deren Höhe von fünfzig bis auf dreihundert Ellen angegeben wird, so breit, dass zwischen den Häusern, die auf ihnen standen, ein vierspänniger Wagen umwenden konnte, umgaben die Stadt in einem Umfange von vierhundert und achtzig Stadien oder zwölf geographischen Meilen[1]). Ohne Zweifel war dieser Raum nicht ganz mit Gebäuden bedeckt, sondern enthielt auch Garten- und Ackerland, und es scheint fast, dass innerhalb jener Vormauer eine zweite Einfassung die eigentliche Stadt umschloss. Unter den Prachtbauten ist zuerst der Tempel des Belus zu erwähnen, ein kolossaler, treppenartig pyramidalischer Bau, auf einer Grundfläche von einem Stadium oder sechshundert Quadratfuss, inmitten eines ebenfalls quadratischen Hofes von der doppelten Seitenlänge, aus acht, nach oben zu abnehmenden Absätzen übereinander bestehend, deren Gesammthöhe wiederum auf ein Stadium angegeben wird. Noch in dem obersten und mithin kleinsten dieser Stockwerke befand sich ein grosser Tempel, in welchem keine Bildsäule, sondern ein prächtiges Ruhebett mit einem goldenen Tische stand, und wo Nachts eine nach der Angabe der Priester von dem Gott erwählte Jungfrau weilte. So wenigstens erzählt Herodot (I. 178 ff.), während Diodor (II. 8 ff.) von goldenen Statuen spricht, welche dort gestanden, aber von den Perserkönigen geraubt seien. Um diese acht Stockwerke zog sich eine grosse Kreistreppe herum, von welcher die Pforten in das Innere der verschiedenen Abtheilungen führten. In der halben Höhe der Treppe waren Ruhebänke für die Hinaufsteigenden angebracht. Der Cultus der Babylonier erforderte genaue Beobachtungen der Gestirne und das hohe Gebäude diente den Chaldäern oder Priestern als Observatorium. Unter den Ruinen Babylon's hat keine ein grösseres Anrecht, für den Rest dieser Tempelanlage gehalten zu werden, als der gewaltige Schutthügel Birs Nimrud auf der westlichen Seite des Euphrat. In dem ersteren Worte glaubt ein heutiger Forscher die Ueberbleibsel des griechischen Ortsnamens Borsippa wieder zu finden, der nach ihm soviel wie Sprachenthurm bedeutet und zur Zeit der Blüthe Babylon's keine getrennte Stadt, sondern einen Theil der Hauptstadt selbst bezeichnete, welcher, wie Westminster in London, nach dem darin befindlichen Heiligthume seinen Namen trug[2]). Die Restaurationen des Gebäudes,

[1]) Fr. Streber, über die Mauern von Babylon und das Heiligthum des Bel daselbst. München 1848. 4; J. Oppert, Expéd. scientif. en Mésopot. I. 220 ff.

[2]) J. Oppert, Zeitschrift d. deutsch. morgenl. Ges. VII. (1860). 406.; Expéd. scientif. en Mésopot. I. 209, 214.

welche auf Grundlage der Ausgrabungen von mehreren Seiten versucht worden sind, halten bei manchen Abweichungen im Einzelnen die Gesammtform der Stufenpyramide fest, wie sie sich aus Herodot's Beschreibung des Belustempels ergiebt. Von besonderem Interesse wäre es, wenn sich die Beobachtung bestätigen liesse, dass der ganze Bau mit bunt glasirten Ziegeln bekleidet war, so dass jedes Geschoss eine besondere, symbolisch bedeutsame Farbe trug[1]). So viel steht übrigens fest, dass die gegenwärtige Ruine nur in ihren Grundmauern dem altchaldäischen Bau noch angehört. Die sämmtlichen Keilinschriften auf den Ziegeln und Steincylindern des Birs Nimrud enthalten die Namen der neu-babylonischen Herrscher, besonders des Nebuchadnezar, welcher sich in einem dieser merkwürdigen Dokumente mit der gewöhnlichen pomphaften Ausdrucksweise der orientalischen Könige den Retter, den Weisen, den untadeligen Stellvertreter der Götter, den Wiederhersteller der Pyramide und des Thurmes nennt. Mit den letzteren Worten sind wohl nur die beiden Haupttheile des Belustempels, der pyramidalische Unterbau und das Heiligthum selbst, bezeichnet.

Auch die königliche Burg war von erstaunlichem Umfange. Man erkennt ihre Reste in dem erwähnten Trümmerhügel des El-Kasr auf der Ostseite des Flusses wieder; auch hier herrscht in den zahlreich am Boden verstreut liegenden Inschriftplatten der Name des Königs Nebuchadnezar vor. An die Burg schlossen sich die berühmten hängenden Gärten an, der Beschreibung zufolge Terrassen, in mehreren Absätzen übereinander, deren innere Räume hohl und als kühle Gänge oder Gemächer eingerichtet waren. Durch diese Einrichtung schwebten dann die Gärten, wenigstens über dem mittleren Theile dieser unteren Räume, in der Luft. Aus den ausführlichen Angaben Diodor's (II. 10) ergiebt sich, dass die Bedeckung der Räume eine horizontale war; ohnehin lässt sich nicht glauben, dass die Babylonier schon die Kunst des Wölbens kannten, die selbst den Griechen noch fremd war. Die Decke der ohne Zweifel sehr schmalen Gänge bestand aus steinernen Balken, über welchen mehrere Lagen von Schilf und Erdpech, Ziegeln und Bleiplatten angebracht waren, worauf dann erst die Gartenerde ruhte. In einem Zeitalter, das mit der Kunst des Wölbens nicht vertraut war, oder dieselbe doch wenigstens nicht im grossen Maassstabe anzuwenden verstand, musste eine so sorgfältige Vorrichtung und schon der Gedanke künstlicher, nicht im festen Zusammenhange mit dem unteren Boden stehender Gärten höchst wunderbar erscheinen, und wir begreifen daher, wie dieser kühne und wahrscheinlich zugleich liebliche und üppige Lustgarten am Gestade

1) H. Rawlinson bei Loftus, Travels and researches, S. 28. Vgl. J. Oppert, Exp. I. 206 ff.

des Euphrat so weit berühmt werden konnte. Auch für ihn glaubt die neuere Forschung die Stätte bezeichnen zu können, in dem südlichsten Hügel auf der Ostseite des Flusses, der den Namen Tell Amran Ibn Ali oder Dschumdschuma-Hügel führt. Die kunstreiche und solide Construction des Wunderbaues scheint schon bald nach dem Sturze des Reiches Anlass geworden zu sein, dass man sich desselben als einer Art Zufluchtsort, besonders auch für die sterblichen Reste vornehmer Todter bediente. Wenigstens erklärt sich hieraus am leichtesten die Fülle von kostbaren Goldarbeiten und sonstigen Gräberfunden aus parthischer und griechischer Zeit, welche die Nachforschungen am Dschumdschuma-Hügel zu Tage fördern. Das Grab des Belus, der Beschreibung nach ebenfalls ein kolossaler Stufenbau, der auf seiner Höhe die Heiligthümer der grossen Götter Babyloniens trug, muss wohl auch auf dieser Seite des Flusses, wahrscheinlich in der nördlich gelegenen Ruine Babil gesucht werden. Xerxes hatte das Grab zerstört und Herodot erwähnt seiner nicht. Alexander der Grosse soll den Plan zu seiner Wiederherstellung gefasst haben, aber an der Vollendung des Riesenwerkes durch den Tod verhindert worden sein. Endlich sollen sich auch von den königlichen Bädern, in welchen der kranke Alexander eine Zeit lang weilte, sowie von den Quai's am Euphratufer und der Brücke, welche die beiden gegenüberliegenden Stadttheile verband, noch mehr oder weniger deutliche Spuren erhalten haben[1]).

Ausser Babylon sind in letzterer Zeit noch einige dreissig andere Trümmerstätten auf dem Boden des alten Chaldaea's aufgefunden und zum Theil näher untersucht worden. Die wichtigsten darunter sind Mugheir, Abu-Scharein und Warka, unter denen man zum Theil die in der Genesis (X. 10) neben Babel genannten ältesten Städte im Lande Sinear, Erech, Accad und Chalneh wiederzuerkennen glaubt.

Am sichersten ist die Bestimmung des Trümmerfeldes von Warka als des Erech der Genesis oder des Orchoë der Griechen[2]). Der Ort liegt am linken Euphratufer in südöstlicher Richtung von Babylon, einige Stunden vom Fluss entfernt, und besteht aus mehreren Gruppen wellenförmig aneinander gereihter Hügel, welche von einer noch deutlich erkennbaren, fast kreisrunden Umwallung begränzt werden. Auch ausserhalb dieses Randes, namentlich gegen Osten zu, kann man die Ausbreitung der alten Stadt in einzelnen, aus dem Wüstensande hervorragenden Trümmerhaufen deutlich verfolgen. Die stattlichste Ruine, gerade im Mittelpunkte der Umwallung belegen, führt den Namen Bowarijeh d. i. Rohr-

[1]) J. Oppert, a. a. O. I. 140 ff., 156 ff., 168 ff., 183 ff.

[2]) Loftus, Travels and researches, S. 160 ff.; Oppert, a. a. O. I. 263; G. Rawlinson, The five great monarchies I. 23 ff; G. Semper, Der Stil I. 324 ff.

matten, offenbar nach den horizontalen Schichten von Schilfgeflecht, welche das aus gewöhnlichen, an der Sonne getrockneten Ziegeln bestehende Untergeschoss des Gebäudes durchziehen. Darauf erhebt sich ein zweites Geschoss, wie das erste von quadratischem Grundriss, welches über seinem massiven Kern aus getrockneten Ziegeln eine sehr sorgfältig gearbeitete Backsteinbekleidung trägt. Um den Druck dieses oberen Stockwerkes aufzuheben, ist in der Mitte jeder Seite des Unterbaues ein starker Ziegelpfeiler aufgemauert, dessen Oberfläche ganz mit Inschriften bedeckt ist. Ob auf dem zweiten Stock noch weitere pyramidalisch abgestufte Geschosse sich erhoben haben, lässt sich nicht entscheiden. Die beiden erhaltenen haben zusammen eine Höhe von etwa 100 Fuss über der Sohle des Gebäudes. Zwei andere Denkmäler von Warka sind merkwürdig wegen der eigenthümlichen Art von Wandbekleidung, welche sich an ihren Aussenmauern erhalten hat. Bei dem einen dieser Reste, einer leider nur bis zu 6 Fuss Höhe und etwa 30 Fuss Länge blossgelegten Mauer (Fig. 18), welche an ihren beiden

Fig. 18.



Aeussere Wandbekleidung zu Warka.

Enden in convexen Streifen ausgebaucht ist, besteht die Bekleidung aus lauter kleinen Terracottakegeln von etwa 3½ Zoll Länge, welche abwechselnd roth, weiss und schwarz gefärbt und in den groben, weichen Bewurf der Wand in der Art eingedrückt sind, dass sie mit ihren nach aussen gekehrten glasirten Köpfen verschiedene bunte teppichartige Muster bilden. Bei dem anderen Gebäude, der sogenannten Wuswas-Ruine, ist die 173 Fuss lange Südwest-Façade, ähnlich wie das Untergeschoss am Birs Nimrud, abwechselnd mit jenen convexen Streifen und nach innen zu abgestuften Rahmen oder Leisten verziert, welche hier jedoch einfach aus verputzten Ziegeln ohne farbigen Ueberzug bestehen. Gegen das hohe Alter dieser Monumente sind allerdings Zweifel laut geworden; doch kehren dieselben Motive sowohl in Babylon als auch in Assyrien wieder, so dass wir dieses decorative System, im Ganzen wenigstens, den alten Völkern Mesopotamiens vindiciren dürfen. Als constructiv interessant möge hier noch ein in der Nähe der Wuswas-Ruine befindlicher Terrassenbau Erwähnung finden, dessen oberes Ge-

schoss aus wechselnden Lagen von gebrannten Ziegeln und thönernen Gefässen besteht. Diese Gefässe sind zwischen 10 und 15 Zoll lang und haben an ihrer nach aussen gekehrten Oeffnung einen Durchmesser von 4 Zoll. Ihre Tiefe im Inneren beträgt jedoch nur 6 Zoll, so dass also das nach innen gerichtete conische Ende massiv ist. Ein Theil der Gefässe ist trotz ihrer soliden Beschaffenheit durch die Last der darauf ruhenden Obermauern zusammengedrückt. Wahrscheinlich sollte diese merkwürdige Constructionsweise zur leichteren Austrocknung der Mauern beitragen, worauf die alten Babylonier bei ihren kolossalen Backsteinpyramiden ein besonderes Augenmerk richten mussten. Der ganze Boden des alten Erech ist mit Gräbern, oft in mehreren Schichten übereinander, angefüllt; und dieselbe massenhafte Anhäufung menschlicher Ueberreste findet sich an anderen Orten Süd-Babyloniens wieder, während die Gräberfunde im nördlichen Theile des Landes zu den Seltenheiten gehören. Man hat daher nicht ohne Grund vermuthet, dass den alt-chaldäischen Städten in den Augen der mesopotamischen Völker eine durch ihr hohes Alterthum erzeugte Heiligkeit innewohnte und dass sie desshalb, auch nachdem der politische Glanz dieser Orte verblichen war, sich mit Vorliebe dort, an den geweihten Stätten ihrer Vorgeschichte, bestatten liessen.

Besser noch als die Ruinen von Warka sind uns die von Mugheir, südlich von Warka, am östlichen Ufer des Euphrat, bekannt. Es war dies nach Einigen die alte Stadt Ur oder Hur, nach Anderen das Chalneh der Genesis, jedenfalls ein schon in früher Zeit als Handelsemporium berühmter Ort, von dem sich, in einer fast eiförmigen Umgränzung, eine ganze Kette von Trümmerhaufen erhalten hat[1]). Den höchsten Punkt bezeichnet wieder ein pyramidaler Stufenbau, diesmal von oblonger Grundform, der sich gegenwärtig in zwei, den Erzählungen der Araber zufolge früher in drei, Absätzen bis zu einer Höhe von etwa 70 Fuss über den Boden erhebt. Die Langseiten messen 198 Fuss, die Schmalseiten 133 Fuss Länge. Auch hier legt sich um einen massiven Kern von getrockneten, mit Erdpech untermischten Ziegeln eine regelrechte, von Luftlöchern durchbrochene Backsteinbekleidung, deren Schichten zum Theil mit vortrefflichem Kalkmörtel verbunden sind, und welche ausserdem auch wieder durch Verstärkungspfeiler am unteren Stocke gestützt wird. Auf der Plateform, zu der man auf einer Treppe an der südöstlichen Schmalseite des Gebäudes emporstieg, haben sich

1) J. E. Taylor, Notes on the Ruins of Muqeyer, im Journ. of the R. As. Soc. XV. 260 ff., 414 ff.; Loftus, a. a. O. 126 ff.; Oppert, a. a. O. I. 258; G. Rawlinson, a. a. O. I. 20 ff., 96 ff.

glasirte Ziegel und eine Menge grosser Kupfernägel gefunden, welche wenigstens für die oberen Theile auf eine glänzende Ausschmückung der Wände schliessen lassen. Die Uebereinstimmung des Ganzen mit den oben geschilderten Stufentempeln Babylon's rechtfertigt die Vermuthung, dass wir in dieser wie in allen ähnlich angelegten Stufenpyramiden die Reste des alt-chaldäischen Tempelbaues vor uns haben. Aus den Keilinschriften der Ziegelmauern und einiger auf der oberen Terrasse gefundener Steincylinder schliesst man, dass auch dieses Gebäude bereits in grauer Vorzeit unter dem halbmythischen König Uruk entstanden war, jedoch unter Nabonidus, dem letzten, von Cyrus besiegten Herrscher Neu-Babylon's, in der jetzt noch erkennbaren Form hergestellt wurde.

Der Stufenbau von Abu-Scharein[1]) ist dem von Mugheir in der Anlage durchaus verwandt, nur dass hier die Nähe des arabischen Gebirges ausser dem Ziegelmaterial auch eine theilweise Verwendung von Haustein ermöglichte. Die Terrasse des Denkmals von Abu-Scharein ist mit einer starken Mauer aus Kalk und Sandsteinquadern eingefasst und auf die Höhe des ersten Geschosses führt eine mit kleinen polirten Marmortafeln bekleidete Freitreppe empor. Die Steinplatten sind mit Bronzenägeln auf dem Luftziegelkern befestigt. Am Fusse dieser Treppe fanden sich zwei cylindrische Blöcke, deren Steinkern mit einem dicken, geglätteten Mörtelbewurf überzogen ist, und die man, freilich ohne volle Sicherheit, für Ueberbleibsel von Säulen hält, welche zu beiden Seiten der Treppe standen.

Die übrigen Ruinenstätten des babylonischen Reiches, von denen wir nur Tel-el-Lahm, mit seiner ergiebigen Gräberstätte, Sinkereh, vermuthlich das Larsa der Alten, Akkerkuf und Niffer namhaft machen wollen, sind zum grössten Theil noch undurchforschte Schutthügelmassen, deren Beschaffenheit indess auf keine besser erhaltenen Ueberbleibsel in ihrem Inneren schliessen lässt, als sie aus den eben beschriebenen Trümmerhaufen an's Licht gefördert worden sind.

Die nächste Ursache dieses gänzlichen Verfalles liegt in dem Material, das zu den Bauten verwendet wurde. Da Stein und Holz in diesen Niederungen zu den Seltenheiten gehörten, so musste man sich mit gebrannten oder ungebrannten Ziegeln begnügen, welche man in der Regel mit dem in einigen Gegenden Babyloniens gefundenen Erdpech oder Mörtel verband und in einzelnen Fällen selbst glasirte. Schon aus der oben erwähnten mosaischen Erzählung des babylonischen Thurm-

[1]) J. E. Taylor, Notes on Abu Sharein, im Journ. of the R. As. Soc. XV. 404 ff.; G. Rawlinson, a. a. O. I. 100 ff.

baues ersieht man, wie diese Erfindung eines künstlichen Surrogats für das natürliche Baumaterial den alten Völkern merkwürdig erschienen sein muss, da sie selbst in dem gedrängten Vortrage der Genesis nicht unbemerkt bleiben durfte. Die Beschreibungen der griechischen Schriftsteller bestätigen die durch die neueren Ausgrabungen ausser Zweifel gesetzte Wahrnehmung, dass dieses Material auch zu den grössten Prachtbauten verwendet wurde; nur in einzelnen Fällen werden Steinbalken oder metallene Platten erwähnt. Semiramis liess in den armenischen Bergen ein Felsstück von gewaltiger Höhe und Dicke brechen und in Babylon als Obelisk aufstellen, den, wie Diodor bemerkt, Einige unter die berühmtesten Werke zählten. Die Mittel zur Anwendung von Hausteinen fehlten daher nicht gänzlich, doch zog man das gewohnte leichte und fügsame Ziegelmaterial vor.

Von dem eigentlichen Style dieser Bauten können wir daher auch nichts Näheres angeben, sondern sind auf wenige und allgemeine Schlüsse beschränkt. Bei der vorwiegenden Anwendung von Ziegeln konnten zartere Details und eine feinere Gliederung schwerlich aufkommen; zumal bei so massenhaften Verhältnissen, und da die terrassenförmige und thurmartige Gestalt ebenfalls zeigt, dass man durch das Kolossale imponiren wollte. Wir lesen, dass die Mauern und sogar die Thürme mit Bildwerken geschmückt waren. Namentlich sah man an denen der königlichen Burg eine Jagd dargestellt, mit Thieren in der Grösse von mehr als vier Ellen, dabei Semiramis zu Pferde, und Ninus, der einen Löwen niederstiess. Man kann auch aus dieser Art des Schmuckes entnehmen, dass das Mauerwerk weniger mit architektonischen Gliedern geziert gewesen. In anderen Fällen bildete eine farbige Glasur oder jene merkwürdige Stiftmosaik oder eine sonstige bunte Bekleidung der Ziegel den Schmuck der Mauern. Bemerkenswerth ist die Bestimmung eines Theiles dieser Gebäude. Wasseranlagen, gewaltige Schutzmauern, Paläste von ungeheurem Umfange, endlich der Prachtbau der hängenden Gärten für den blossen Genuss, aus zärtlicher Rücksicht auf den heimischen Geschmack einer Frau, in spielender Nachahmung einer anderen Natur: überall Zwecke und Bestrebungen weltlicher Art, Bauten, nicht der Devotion, sondern des Nutzens oder der Annehmlichkeit. Selbst die Tempel, die übrigens vielleicht auch als Grabmonumente der Könige verwendet wurden, hatten nicht umsonst die thurmartige Höhe, sie dienten zu astronomischen Betrachtungen, mithin zu einem zwar religiösen, ohne Zweifel aber auch den weltlichen Absichten der Priesterschaft und des Landes förderlichen Zwecke. Dass die Privatarchitektur dem Style der öffentlichen Bauten folgte, ist von vorn herein anzunehmen und wird durch die wenigen ihr zuzuschreibenden Reste be-

stätigt[1]). Die massiven Ziegelmauern, mit einfachem Stuck- oder Glasur-Ueberzug, ohne jede künstlerische Durchbildung, dominiren auch hier. In den Grundrissen herrscht ein gewisser Parallelismus der Anlage vor, jedoch eine höhere Symmetrie und Regelmässigkeit fehlt. Die Bedachung haben wir uns ohne Zweifel geradlinig horizontal vorzustellen, wenn auch bei Thorwegen die Bogenwölbung, und zwar aus keilförmig gestalteten Ziegeln, ausnahmsweise vorkommt. Den besonders in Gräbern von Mugheir mehrfach wiederholten zugespitzten Bogen aus horizontal geschichteten übereinander vorspringenden Ziegeln finden wir ebenso, nur auf den Steinbau übertragen, bei fast allen Völkern des Alterthums wieder. Aus diesen vereinzelten und meistens chronologisch noch unbestimmbaren Beispielen der gewölbten oder durch Vorkragung erzeugten Bogenform ist auf eine höhere künstlerische Verwendung dieses constructiven Princips kein Schluss zu ziehen.

Vergleichen wir die Architektur dieses Volkes mit der der Hindus, so erscheinen beide in vielen Beziehungen schroff einander entgegengesetzt. Dort der Felsen selbst zum Tempel, seine natürliche Form zur Kunstgestalt umgebildet, hier schon der Boden der Natur abgewonnen, das Baumaterial völlig künstlich, eine durchaus regelrechte Form bedingend; dort ein Uebermaass von üppigvollen, schwellenden Gliedern und bildlichen Verzierungen, hier das geradlinige Element vorherrschend, ohne Säulen und Steinarbeit, flache, nur farbig verzierte Mauern. Das Gemeinsame ist das Vorherrschen sinnlicher Grösse, aber dort ist die Sinnlichkeit phantastisch wild, hier verständig, von Zwecken abhängig, egoistisch.

Denselben Gegensatz können wir, soviel wir von beiden Völkern wissen, auch in ihren politischen Verhältnissen finden. Bei den Hindus sehen wir niemals ein Reich von ungewöhnlicher Ausdehnung, niemals eine unumschränkte Despotie entstehen; die Kastenverhältnisse bringen stets eine mildernde Hemmung der Gewalt, eine Mannigfaltigkeit der Verfassungen und Territorien hervor. Im babylonischen Reiche war selbst die Priesterkaste, wenn auch durch Traum- und Zeichen-Deutung einflussreich, dennoch nicht mächtig genug, um dem Könige Schranken zu setzen. Nebuchadnezar befiehlt, zufolge des Buches Daniel, alle Weisen in Babel umzubringen. Ueberhaupt sehen wir, nach den jüdischen Berichten, im babylonischen Reiche eine eben solche Despotie, wie wir sie später in diesen Gegenden kennen; derselbe Wechsel herrschender Geschlechter, dieselbe Hierarchie der Gewaltherrschaft in den Satrapien, dieselbe Neigung zu Hofkabalen und

1) G. Rawlinson, a. a. O. I. 105 ff.

Intriguen. In jeder Beziehung also in Indien aristokratische Gliederungen und Einzelheiten, hier kolossale Massenverhältnisse.

Ueber die Bildwerke der Babylonier wissen wir wenig zu sagen. Der Prophet Daniel (III. 1) erzählt uns: „Der König Nebuchadnezar liess ein goldenes Bild machen, sechzig Ellen hoch und sechs Ellen breit, und liess es setzen im Lande zu Babel im Thal Dura“. Dann berichtet er weiter, wie der König die Grossen des Reiches zur Einweihung der Statue zusammenberufen und ihnen anbefohlen habe, vor derselben niederzufallen auf ein gegebenes Zeichen; wer sich weigerte, der sollte in den glühenden Ofen geworfen werden, woran sich die bekannte Geschichte von der Standhaftigkeit der drei Freunde Daniel's und ihrer glücklichen Errettung aus den Flammen knüpft. Die Errichtung einer derartigen Kolossalstatue hat nichts Unglaubliches. Herodot (I. 183) und Diodor (II. 8 ff.) erwähnen ähnliche Werke von Gold und Erz, 12 und 40 Ellen hoch. Neuerdings will man sogar die Basis der Statue Nebuchadnezar's in dem Hügel El-Mokhattat ganz nahe bei Babylon wieder aufgefunden haben[1]). An zwei anderen Stellen des Daniel (V. 4, 23) kommen ausser metallenen auch steinerne und hölzerne Götterbilder vor. Die letzteren haben wir uns nach den Andeutungen der Alten wohl meistens vergoldet oder mit einem sonstigem Ueberzug aus edlem Stoffe versehen vorzustellen; ihre Attribute waren mit kostbaren Steinen geschmückt. Erhalten an Freisculpturen ist nichts, was uns eine bestimmte Vorstellung von ihrem Style gäbe[2]). Nicht besser geht es uns mit den Wandbildern, welche, seien es nun Reliefs oder Malereien, die Bauwerke der Babylonier schmückten. Die schon erwähnten Darstellungen der Jagden des Ninus und der Semiramis auf den Mauern ihrer Königsburg mit kolossalen, vier Ellen hohen Figuren werden in einer Stelle des Propheten Hesekiel (XXIII. 14) als Malereien beschrieben, indem er Juda und Israel als Buhlerinnen darstellt, welche von Liebe brennen, „da sie sahen gemalte Männer an der Wand mit rother Farbe, die Bilder der Chaldäer, um ihre Lenden gegürtet, lang herabhängende Binden um ihren Häuptern, anzusehen wie gewaltige Leute.“ Auch sind wirklich einzelne glasirte Backsteine aufgefunden, welche in lebhaften Farben Pferdehufen, Theile von Löwen und Hunden, menschliche Augen und feingepflegte Bartlocken enthalten, also Fragmente eines derartigen Jagdbildes zu sein scheinen, das aber nicht völlig

1) J. Oppert, a. a. O. I. 239 ff.

2) Vereinzelt steht die marmorne Priesterfigur mit Perrücke und eingetieften Augenhöhlen, von der uns J. R. Wellsted, Travels to the city of the Caliphs etc. (1840). I. 202 berichtet. Vgl. Jul. Braun, Geschichte der Kunst I. 179, 186.

eben, sondern als farbiges Flachrelief ausgeführt war, indem nämlich einige Theile in kaum bemerkbarer Erhöhung herausmodellirt sind. Gleichzeitig fanden sich Inschriftstreifen und Rosetten, weiss auf blauem Grunde, welche als Einfassung der bildlichen Darstellungen gedient zu haben scheinen[1]). In ähnlicher Weise, und zwar hier entschieden als bemalte Reliefs, haben wir uns die Bildwerke im Tempel des Belus vorzustellen, deren Beschreibung durch Berosus erhalten ist[2]). Es kommen hier namentlich die phantastischen Combinationen von Thier und Mensch oder auch von verschiedenen Thieren untereinander vor, welche uns dann bei sämmtlichen vorderasiatischen Völkern und im ältesten Griechenland, ja selbst auf dem alt-italischen Boden wieder begegnen. Dieselbe Verzierung tragen auch einige Thonreliefplatten aus den Gräbern von Sinkereh im unteren Euphratlande[3]). Jedoch bei diesen, wie bei den zahlreichen kleinen plastischen Werken in Stein und Metall, den sogenannten Cylindern, welche die Babylonier als Petschafte zu führen pflegten (Herodot I. 195), Schmucksachen u. dgl., welche der Boden Chaldäa's zu Tage fördert, ist es mehr als zweifelhaft, ob sie wirklich alt-babylonischen oder nicht vielmehr weit jüngeren Ursprungs sind[4]).

Nördlich von Babylon, am oberen Tigris, erheben sich in der weiten assyrischen Ebene grosse Hügel von einer den chaldäischen verwandten Gestalt. Besonders zahlreich und bedeutsam sind sie auf dem linken Ufer des Stromes, gegenüber der heutigen Handelsstadt Mosul. Schon Xenophon, als er im Jahre 401 v. Chr. mit seinen Zehntausend hier vorüberzog, bemerkte sie und beschreibt ihre Lage ganz so, wie wir sie noch heute finden; die bedeutenden Ueberreste gewaltiger Mauern, die jetzt verschwunden sind, liessen ihn schliessen, dass hier eine grosse Stadt gestanden habe. Erst in unseren Tagen ist seine Vermuthung zur Gewissheit geworden. Dem Eifer und der Ausdauer vornehmlich französischer und englischer Forscher ist es gelungen, in rühmlichem Kampfe mit allen den Hindernissen, welche ihnen Raubsucht, Aberglaube und Ränke der jetzigen Bewohner und ihrer Behörden in den Weg legten, in den Schutt der Jahrtausende einzudringen, und im Schoosse

1) F. Fresnel, Lettre à M. Mohl, Journal asiatique. 1853. I. 486; Jul. Braun, a. a. O. I. 161; und namentlich J. Oppert, a. a. O. I. 143 ff.

2) Eusebius, Chron. Armen. ed. Aucher (1818). I. 33 ff. K. B. Stark, Zeitschrift f. d. Alterthumswiss. 1852. S. 77.

3) G. Rawlinson, a. a. O. I. 116.

4) Dasselbe gilt von dem bei Loftus, a. a. O. 185 ff. beschriebenen Basaltrelief einer Kriegerfigur, welche einen zu Boden geworfenen Feind zu bekämpfen scheint.

dieser Hügel die Paläste zum Theil völlig verschollener Könige und eine neue Kunstwelt von ungeahnter Bedeutung zu entdecken[1]). Die Museen der europäischen Hauptstädte, besonders die von London und Paris, sind mit den Schätzen gefüllt, die aus den Ruinenhügeln hervorgegangen, und die Geschichte ist durch die auch an diesen Denkmälern zahlreich erhaltenen Keilinschriften um eine Fülle von Urkunden bereichert, deren vollständige Deutung offenbar noch eine lange Zeit in Anspruch nehmen wird.

Die Hauptstadt, deren Ueberreste jene Hügel bargen, war Ninive, die handels- und beutereiche Residenz der assyrischen Könige, zu welcher der Prophet Jonas gesendet wurde und deren Umfang er (III. 3), wenn man auf diesen die Grössenangabe beziehen darf, in annähernd genauer Uebereinstimmung mit den Nachrichten, welche den Griechen überliefert waren, auf drei Tagereisen schätzt. Die Blüthe der Stadt und des assyrischen Reiches begann im dreizehnten Jahrhundert v. Chr. und dauerte, wenn auch mit Unterbrechungen, etwa 700 Jahre, bis endlich (625 v. Chr.) König Saracus, unfähig den Angriffen seiner empörten Vasallen zu widerstehen, die Brandfackel an seinen Palast legte und mit seinen Weibern und Schätzen auch die reiche Stadt für immer vernichtete. Von den gewaltigen Stadtmauern, auf denen nach den Berichten der Griechen drei Wagen neben einander fahren konnten, von ihren 1500 Thürmen und von den vielen Thoren, durch die eine unermessliche Bevölkerung wogte, geben vielleicht noch gewisse fortlaufende Höhen

1) Eine gedrängte Geschichte der assyrischen Ausgrabungen findet sich in den beiden Programmen von H. J. C. Weissenborn, Ninive und sein Gebiet. Erfurt 1851 und 1856, 4. Aus der übrigen, in stetem Wachsen begriffenen Literatur heben wir hervor: P. E. Botta et E. Flandin, Monument de Ninive. Paris 1849—50. 5 vols. Fol.; J. P. Fletcher, Narrative of a two years residence at Nineveh. 2. ed. London 1850. 2 vols. 8; A. H. Layard, The monuments of Niniveh. London 1849. Fol.; Derselbe, A second series of the Monuments of Nineveh. London 1853. Fol.; Derselbe, Niniveh and its remains. London 1849. 2 vols. 8. Deutsch von Meissner. Neue Ausg. Leipzig 1854. 8; Derselbe, A popular account of discoveries at Nineveh. London 1851. Deutsch v. Meissner. Leipzig 1852. 8; Derselbe, Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon. London 1853. Deutsch v. Zenker. Leipzig 1856. 8; G. F. Grotefend, Anlage und Zerstörung der Gebäude zu Nimrud. Göttingen 1851. 4; W. S. Vaux, Nineveh and Persepolis. London 1851 (2. Ausg. 1855). Deutsch v. Zenker. Leipzig 1852. 8; J. Fergusson, The palaces of Nineveh and Persepolis restored. London 1851. 8; Derselbe, Nineveh and its ruins. London 1855. 8; F. Bonomi, Nineveh and its palaces. 2. ed. London 1853. 8; P. H. Gosse, Assyria, her manners and customs, arts and arms, restored from her monuments. London 1852. 8; C. Sandreczki, Reise nach Mosul und durch Kurdistan. 4 Thle. Stuttgart 1857. 8; G. Rawlinson, The five great monarchies of the ancient eastern world. Vol. I. London 1862. 8. Pag. 225 ff.; Vol. II. London 1864.

eine schwache Spur, aber die Wohngebäude sind mit Ausschluss jener königlichen Paläste völlig verschwunden und waren es, wie gesagt, schon zu Xenophon's Zeit, 200 Jahre nachher.

Die Ausgrabungen in den Trümmerhügeln erklären diesen unglaublich raschen Verfall. Die Niniviten bauten, wie die Bewohner von Babel, in dem vergänglichsten Material, in Luftziegeln und mit hölzernen Decken; hatte der Brand diese zerstört, so spülte der Regen, dörrte die Sonne die Mauern hinweg. Es ist charakteristisch für die Sinnesweise dieses Volkes, dass es auch hier, im Angesichte des Gebirges, an den Ufern des daraus herabströmenden Tigris, bei einem durch Jahrhunderte aufgehäuften Reichthum und einem sprüchwörtlich gewordenen Luxus keine solidere Bauweise annahm. Diese Könige, welche eine Welt beherrschten und in allen Genüssen schwelgten, liessen Hunderttausende von Gefangenen herbeitreiben, stellten ihre Paläste, um sie über das Gewöhnliche zu erheben, auf künstliche Hügel, häuften Massen auf Massen und imponirten den Völkern dadurch so sehr, dass sie noch lange davon fabelten; aber sie verwendeten zu diesen Weltwundern den vergänglichsten und unwürdigsten Stoff. Nur zu Substructionen, Brüstungsmauern und zum Theil zu Sculpturen verwendete man einen groben Kalkstein; die Mauern der Paläste belegte man im Inneren und zum Theil auch äusserlich mit grossen Alabasterplatten, aber dies doch nur zur Pracht, obgleich dann freilich diese Platten das Verdienst gehabt haben, die Wände unter dem Schutte zusammen zu halten und die Anlage und Eintheilung des Ganzen zu bewahren.

Die bedeutendsten unter den assyrischen Ruinenhügeln und zugleich die, deren Ausgrabung am weitesten gefördert ist, sind die von Nimrud, Khorsabad und Kujundschik. Sie fallen zwar nicht alle direct in das Umwallungsgebiet der alten Hauptstadt hinein, können aber insofern, als der Name Ninive für sämmtliche Herrschersitze der assyrischen Könige gleichsam zur Collectivbezeichnung geworden ist, als ein zusammenhängendes Ganzes betrachtet werden. Am grössten ist Nimrud, nach dem in diesen Gegenden so oft wiederholten Namen des sagenhaften Jägers benannt, neueren Forschungen zufolge das Calah der Bibel, ein Viereck von 2000 Fuss Länge und mehr als 1000 Fuss Breite[1]), welches mehrere Palastruinen und andere Baureste aus sehr verschiedenen Zeiten enthält, und selbst wieder nur den bevorzugten Theil einer grösseren Stadtanlage bildete, deren Spuren sich ostwärts in der Ebene verfolgen lassen. An der nordwestlichen Ecke

1) Oppert, Expéd. scientif. en Mésop. I. 308 ff.; G. Rawlinson, a. a. O., I. 251 ff.; 396 ff.

jenes Oblongums erhebt sich ein pyramidaler Hügel von über 100 Fuss Höhe, der in seinem Inneren einen quadratischen Terrassenbau mit räthselhafter gewölbter Ganganlage, vermuthlich ein Grabdenkmal der alten assyrischen Könige, umschliesst. Den Fabeln der Griechen von einem himmelhohen Monumente, welches die Königin Semiramis über der Leiche ihres Gemahls habe errichten lassen, mögen Berichte von diesem Gebäude zu Grunde liegen, das noch jetzt durch seine imposante Gestalt die Blicke der Reisenden in der weiten Tigris-Ebene schon von fernher auf sich zieht. Unmittelbar daran stösst der sogenannte Nordwestpalast, welcher der jetzigen Deutung der Keilinschriften zufolge von einem älteren Sardanapal etwa im zehnten Jahrhundert v. Chr., jedoch mit Benutzung einer Baulichkeit aus weit früherer Zeit, aufgeführt worden sein soll. Ferner enthält die Trümmerstätte von Nimrud, ausser zwei kleineren Ruinen, welche man für Tempel hält, noch drei Paläste, von denen der südwestliche dem Sohne des Sanherib, Esarhaddon (c. 680—667), zugeschrieben wird. Diese sind jedoch viel weniger gut erhalten als der Nordwestpalast; zu dem Palaste des Esarhaddon scheinen Theile von einem der älteren Gebäude verwendet worden zu sein. Einer der wichtigsten Funde von Nimrud ist endlich der Obelisk eines Königs Salmanassar, gegenwärtig im britischen Museum, ein 7 Fuss hoher basaltener Denkstein mit stufenförmig verjüngter Spitze, auf dessen vier Seitenflächen in zahlreichen kleinen Reliefs und Keilinschriften einige zwanzig Feldzüge jenes Monarchen verherrlicht werden[1]). — Die Ruinen von Khorsabad, die zuerst von allen assyrischen Trümmerstätten aufgegraben wurden und noch fortwährend die wichtigsten Aufschlüsse über den Palastbau der alten Assyrier darbieten, rühren sämmtlich von einem einzigen Herrscher, dem König Sargina oder Sargon (721—704) her, welcher sich in seinen letzten Regierungsjahren diese mehrere Meilen stromaufwärts am Khosr-Bach und ziemlich weit vom Tigris abseits gelegene Stätte zum Herrschersitz erwählte. Der prachtvolle Palast, den er hier erbaute, scheint nicht lange nachher durch Feuer zu Grunde gegangen zu sein und wurde von Sargon's Nachfolgern nicht wieder aufgebaut. Von der Stadt jedoch, welche sich an die Palastanlage des Königs anschloss, hatte sich wenigstens der alte Name, Sargonsstadt, bis auf die Tage der Araber erhalten[2]). Die Ruinen haben bei ihrer jüngsten Durchforschung durch den franzö-

1) Ch. Forster, The one primeval language. T. I. The monuments of Assyria, Babylonia and Persia. London 1854. S. 105 ff.; Layard, Monum. of Nin. Pl. 53—56; G. Rawlinson, a. a. O. I. 333 ff.; II. 357 ff.

2) J. Oppert, a. a. O. I. 351; G. Rawlinson, a. a. O. II. 424.

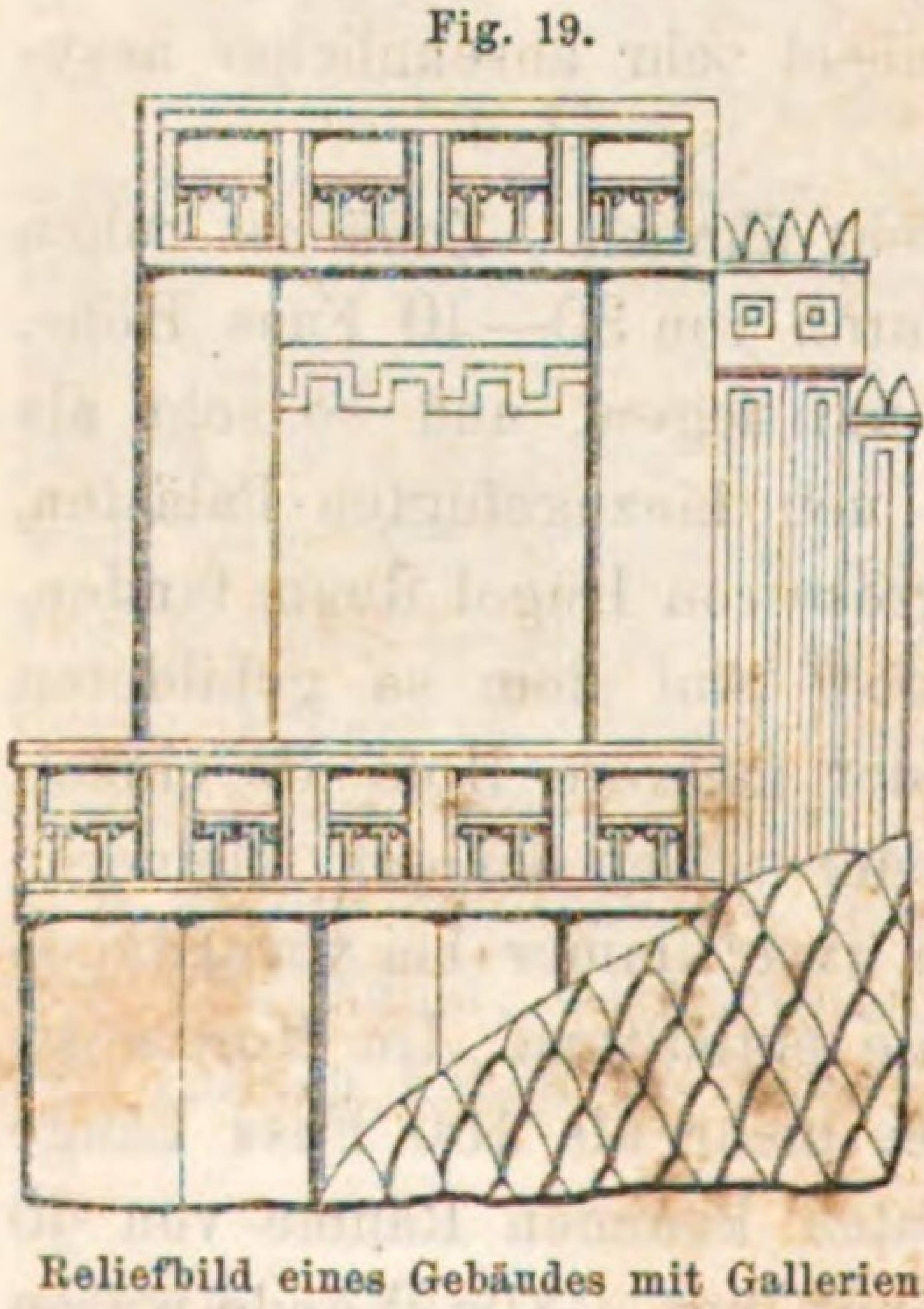
sischen Consul Place, von der uns ein in Aussicht gestelltes grosses Denkmälerwerk nähere Kunde bringen wird, ausser dem Palast und seinen Dependentien, worunter sich einige Mauerstücke mit jener altbabylonischen Mosaikbekleidung befinden, auch die stattlichen Ueberreste eines mehrstufigen Terrassentempels zu Tage gefördert. — Zu den jüngsten dieser Bauten jenseits Mosul gehören die Paläste von Kujundschik, theils von König Sanherib (704—680), theils von seinen beiden Nachfolgern Esarhaddon und Sardanapal errichtet. Der Bau des letztgenannten Herrschers, welcher um die Mitte des siebenten Jahrhunderts entstanden sein mag, bezeichnet durch die Schönheit und Sauberkeit seiner Ornamentation die höchste Blütheperiode der assyrischen Kunst.

Um dieselbe Zeit scheinen auch die bisher noch wenig untersuchten Paläste von Nebbi Junes gegründet worden zu sein. Der Klang dieses Namens beweist, dass die einheimische Tradition hieher den Schauplatz der Prophetie des Jonas versetzte und es ist nach der neueren Forschung mehr als wahrscheinlich, dass nirgendwo anders als an dieser Stelle der eigentliche Mittelpunkt von Alt-Ninive zu suchen ist. — Ausser den genannten erscheinen von den Ruinenstätten östlich vom Tigris Keremles, Selamijeh, Arbil (Arbela), Bawian, westwärts Arban am Khabur, und endlich das im Süden von Nimrud gelegene Kileh Schergat als die wichtigsten. Namentlich der letztgenannte Ort birgt in seinen plateauförmigen, von Wällen umgebenen Trümmerhaufen ohne Zweifel die Ueberbleibsel sehr ansehnlicher assyrischer Bauten.

Die Anlage aller dieser Paläste ist sehr ähnlich. Zunächst ruhen sie sämmtlich auf terrassenartigen Unterbauten von 30—40 Fuss Höhe, welche in Absätzen mit breiten Treppen aufstiegen, und so sehr als nothwendig betrachtet wurden, dass man neu hinzugefügten Palästen, obgleich sie auf dem bereits vorhandenen grösseren Hügel Raum fanden, doch auch wieder besondere Terrassen gab. Auf dem so gebildeten Plateau gruppirten sich dann um einen oder mehrere Höfe die einzelnen Theile und Flügel des Schlosses, jeder neben einigen kleineren Gemächern einen oder mehrere grosse und zwar immer bei verhältnissmässig geringer Breite auffallend lange Säle enthaltend. Im Nordwestpalaste von Nimrud hat der Hauptsaal bei mehr als 150 Fuss Länge nur 33 Fuss Breite. In den jüngeren Bauten kommen Räume von 45 und 60 Fuss Breite bei etwa 160 Fuss Länge vor. Alle Wände waren aus den erwähnten Luftziegeln errichtet und zwar von bedeutender, nach der Grösse der Räume verschiedener Stärke, bei den Aussenmauern wohl von 20, bei Zwischenwänden von 5 Fuss. Dieses schlechte

Material trat aber nirgends zu Tage; vielmehr waren, abgesehen von den hin und wieder vorkommenden Umfassungsmauern aus gebrannten Ziegeln, die Façaden und alle bedeutenderen Innenräume mit grossen, wenigstens acht Fuss hohen, vier bis sechs Fuss breiten und gegen einen Fuss starken Alabasterplatten bekleidet, auf denen in farbigen Reliefs die Thaten der Könige und ähnliche Hergänge dargestellt waren. Oberhalb dieser war die Wand mit glasirten Ziegeln oder einem Gypsbewurf bedeckt, die mit farbigem Schmuck von Ornamenten oder figürlichen Darstellungen versehen waren. Der Fussboden war mit Alabasterplatten oder gebrannten Ziegeln belegt und ohne Zweifel alles Andere mit Farben und Vergoldung reich verziert. Wie man aus gewissen Nachrichten schliessen darf, wurden überdies bei Festlichkeiten kostbare Teppiche, etwa zur Scheidung der langen Räume, aufgehängt. Der ganze obere Theil des Gebäudes ist in sämmtlichen Ruinen zwischen die unteren, von den Alabasterplatten gehaltenen Wände herabgestürzt; wie die Beleuchtung und Bedeckung der grossen Säle bewirkt war, lässt sich daher aus den Monumenten nicht mit Sicherheit erkennen. Kleinere, engere Gemächer hat man mit Erdziegeln überwölbt gefunden, bei den grösseren Sälen wäre dies unmöglich gewesen; höchst wahrscheinlich waren sie daher mit Balken gedeckt, von denen die zahlreich im Schutte gefundenen Kohlen herrühren werden. Diese Art der Bedeckung, nach Strabo (XVI. 1) gewöhnlich mit Palmenbalken, ist auch wohl als Grund anzusehen, weshalb man in diesen Gegenden sehr lange aber schmale Häuser zu bauen pflegte. Ob in den späteren, etwas breiter gehaltenen Sälen auch Säulen oder Pfeiler als Stützen der Decke angebracht wurden, muss dahin gestellt bleiben; jedenfalls waren sie von einem vergänglichen Materiale, das keine Spuren hinterlassen hat. Das Licht kam dann wahrscheinlich von oben durch Gallerien mit fensterartigen Oeffnungen, die unmittelbar unter der Decke angebracht wurden; wenigstens erkennt man solche an den bildlich dargestellten Gebäuden, wie das nebenstehende Relief aus Kujundschik (Fig. 19) zeigen kann[1].

Fig. 19.



Reliefbild eines Gebäudes mit Gallerien.

1) Vgl. G. Rawlinson, a. a. O. I. 380 ff.

Es ist begreiflich, dass in diesen Bauten, trotz ihrer kolossalen Grösse und aller Pracht, in der sie prangten, kein wirklich architektonischer Styl sich bilden konnte, da sie aus einem keiner edleren Form fähigen Stoffe bestanden, der nur den Gedanken an Verhüllung erweckte. Allein auch sonst, unabhängig von der Einwirkung dieses Materials, erkennen wir an manchen Zügen den völligen Mangel architektonischen Sinnes. Die Alabasterplatten, welche in ihrem Zusammenhange wenigstens zu räumlichen Eintheilungen benutzt werden konnten, sind ganz ohne Einrahmung oder architektonische Begränzung geblieben, und selbst für den ausgezeichnetsten Theil jedes Bauwerks, der sich von selbst zu architektonischer Form gestaltet, für die Portale, war nicht eine solche, sondern ein bildlicher symbolischer Schmuck herkömmlich. Ihre Wandecken sind nämlich vorn und seitwärts mit Reliefplatten bekleidet, welche die Gestalt eines phantastischen Thieres in kolossaler Grösse darstellen (Fig. 20), das Löwenleib und Stierklauen mit einem mächtigen Flügelpaare und mit bärtigem, priesterlich geschmücktem Menschen-

Fig. 20.



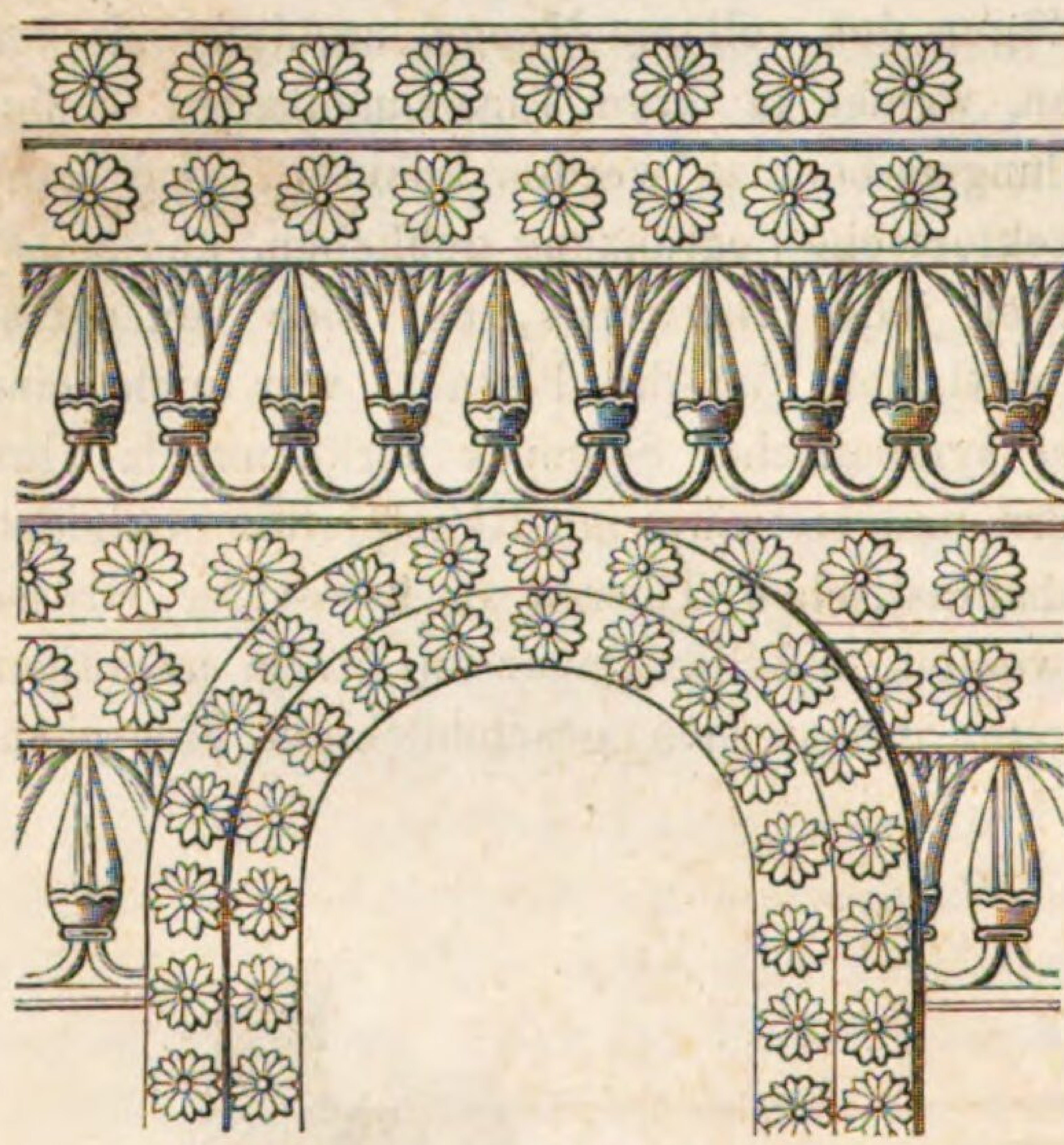
Portalsculpturen von Khorsabad.

haupte verbindet, und hinter dem sich dann erst die ohne Zweifel reich geschmückte Thür einwärts öffnete. Dass die Oeffnung wenigstens bei Durchgängen von geringerer Spannweite überwölbt gewesen ist, lässt sich beispielsweise aus dem umstehenden Thor vom Nordpalaste zu Kujundschik (Fig. 21) und aus anderen, mit glasirtem Ziegelschmuck belegten Portalen erkennen, deren bedeutendstes, mit einer Bogenweite

von 14—15 Fuss, in den Umfassungsmauern von Khorsabad zu Tage gekommen ist[1]).

Auch auf den Reliefs erscheinen die Gebäude vorherrschend nüchtern, festungsartig, aus senkrechten, durch breite Wandstreifen verstärkten, mit Zinnen bekrönten Mauern bestehend, welche meistens kahl, nur manchmal mit unbedeutenden und willkürlich angebrachten Ornamenten verziert und in einzelnen Fällen von einer mit Bäumen besetzten Terrasse umgeben sind. Zweiflügelige Thüren, geradlinig oder in Bogenform überdeckt, bilden die Eingänge, Fenster fehlen, und nur jene schon erwähnten, hoch oben unter dem formlosen Gesimse hinlaufenden Gallerien bieten ein architektonisches Interesse dar. Sie haben nämlich Säulchen mit runder Basis, einem aus mehreren Ringen bestehenden Säulenhalse und einem Kapitäle, das an das ionische erinnert, aber mit verdoppelter Volute. Ganz ähnliche Säulchen stützen das Dach eines kleinen am Wasser belegenen Gebäudes auf einem Relief aus Khorsabad (Fig. 22), welches von Einigen für einen Pavillon, von Anderen wegen seiner Uebereinstimmung mit Gebäuden von unzweifelhaft sacraler Bedeutung für ein Heiligthum gehalten wird. Auf anderen Reliefs zeigen sich an den Kapitälen vereinzelte vegetabilische Formen, theils kelchartig, in der Weise des korinthischen Styls (Fig. 23. a), theils an einer Art Würfel (Fig. 23. b) paarweis in doppelten Lagen zusammengruppirt, und bisweilen mit einem förmlichen kleinen Abacus verbunden, welcher namentlich dem Kelchkapitäl ein ganz wohlgegliedertes, in sich geschlossenes Aussehen verleiht. In den Ruinen hat man, wie gesagt, bisher keine Spur dieser Formen aufgefunden. Auch für die Gestaltung der Basis fehlt

Fig. 21.

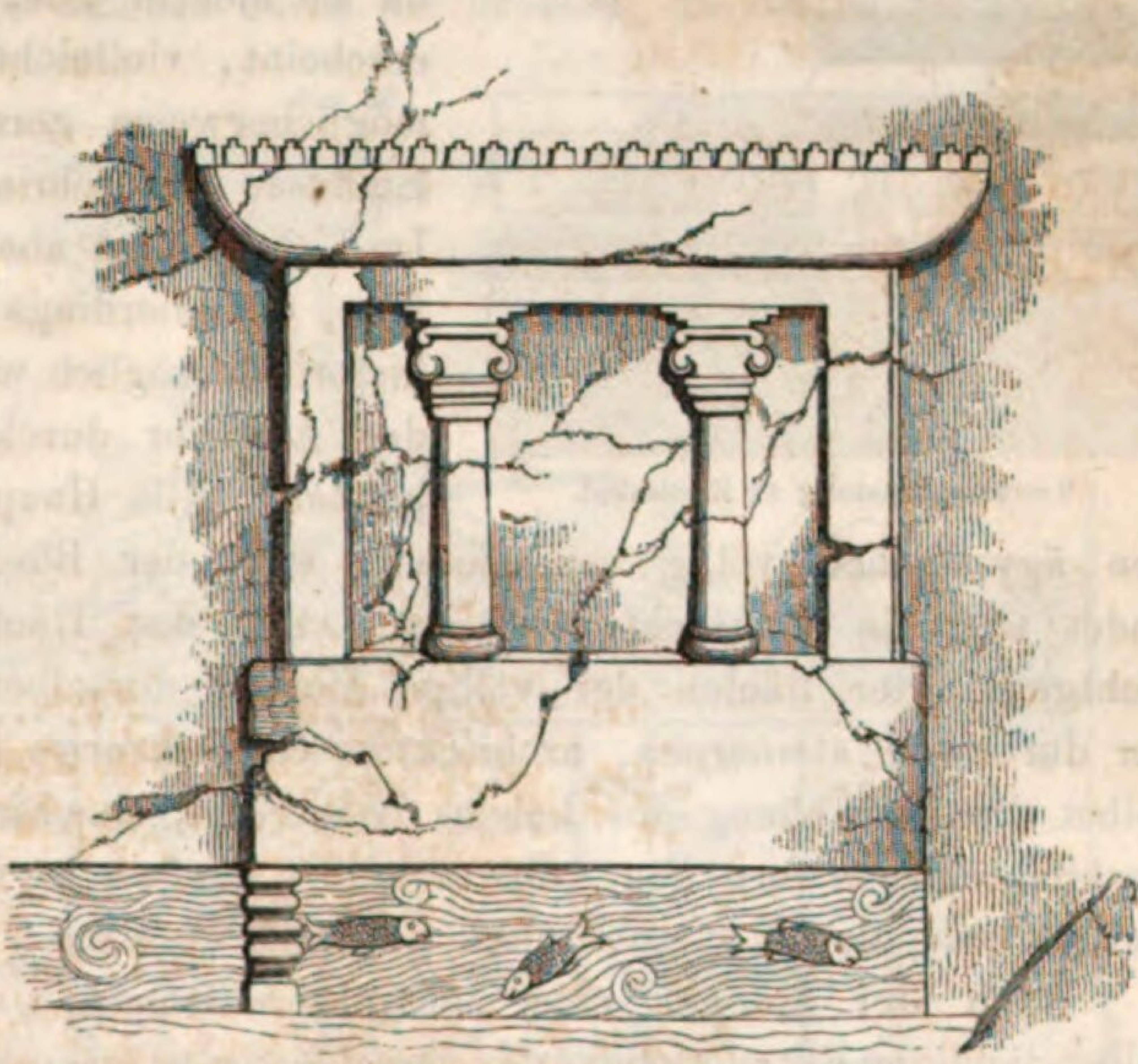


Portalbekleidung in Kujundschik.

1) J. Fergusson, The illustr. Handb. of Archit. I. 173.

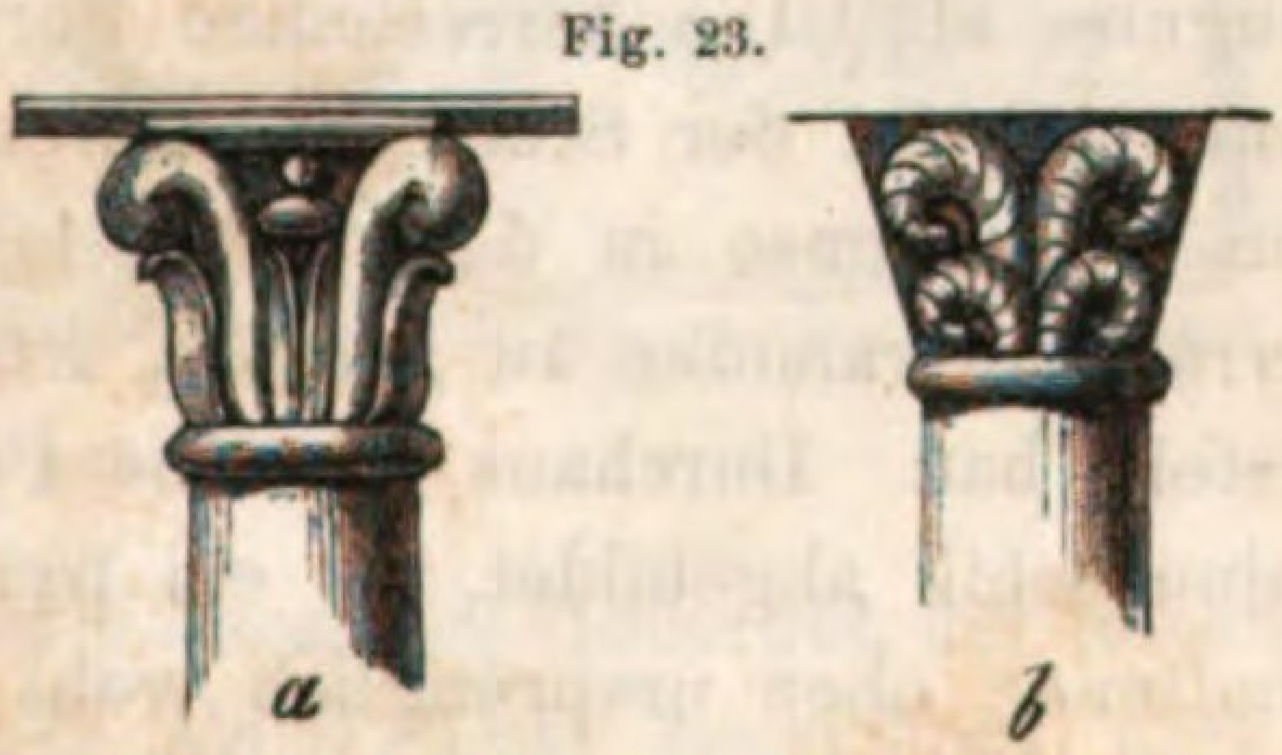
jedes monumentale Beispiel; denn die kreisrunden, auf einer viereckigen Platte ruhenden Piedestale von gedrückter Kugelform, welche sich vor dem Palaste des Sanherib in Kujundschik gefunden haben (Fig. 24. a), können ihrer ganzen Beschaffenheit nach keine Säulenbasen, sondern höchstens Füsse für Baldachinträger oder sonstige Untersätze decorativer Art gewesen sein. Ihre bogenförmige Verzierung kehrt übrigens auch bei Säulenbasen auf Reliefs (Fig. 24. b), nur in roherer, gleichsam abgekürzter Fassung wieder. Einen überraschenden Eindruck macht es, einige dieser Säulen, ganz in der Weise der früh-mittelalterlichen Kunst, mit ihrer Basis auf den Rücken schreitender Löwen gestellt zu finden, wie dies aus dem untenstehenden Reliefbilde von Kujundschik (Fig. 24. c) ersichtlich ist. Von wirklichen Ueberresten architektonischer Details ist nur eine in Haustein ausgeführte Terassenbrüstung zu Khor-

Fig. 22.



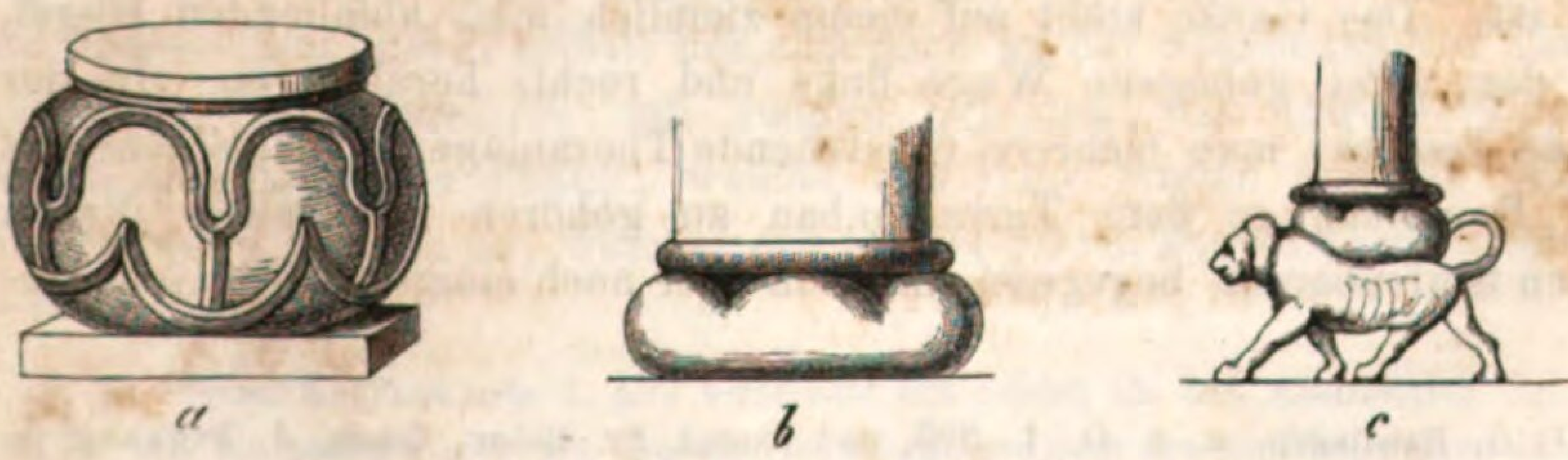
Baulichkeit auf einem Relief von Khorsabad.

Fig. 23.



Säulenkapitäle auf assyrischen Reliefs.

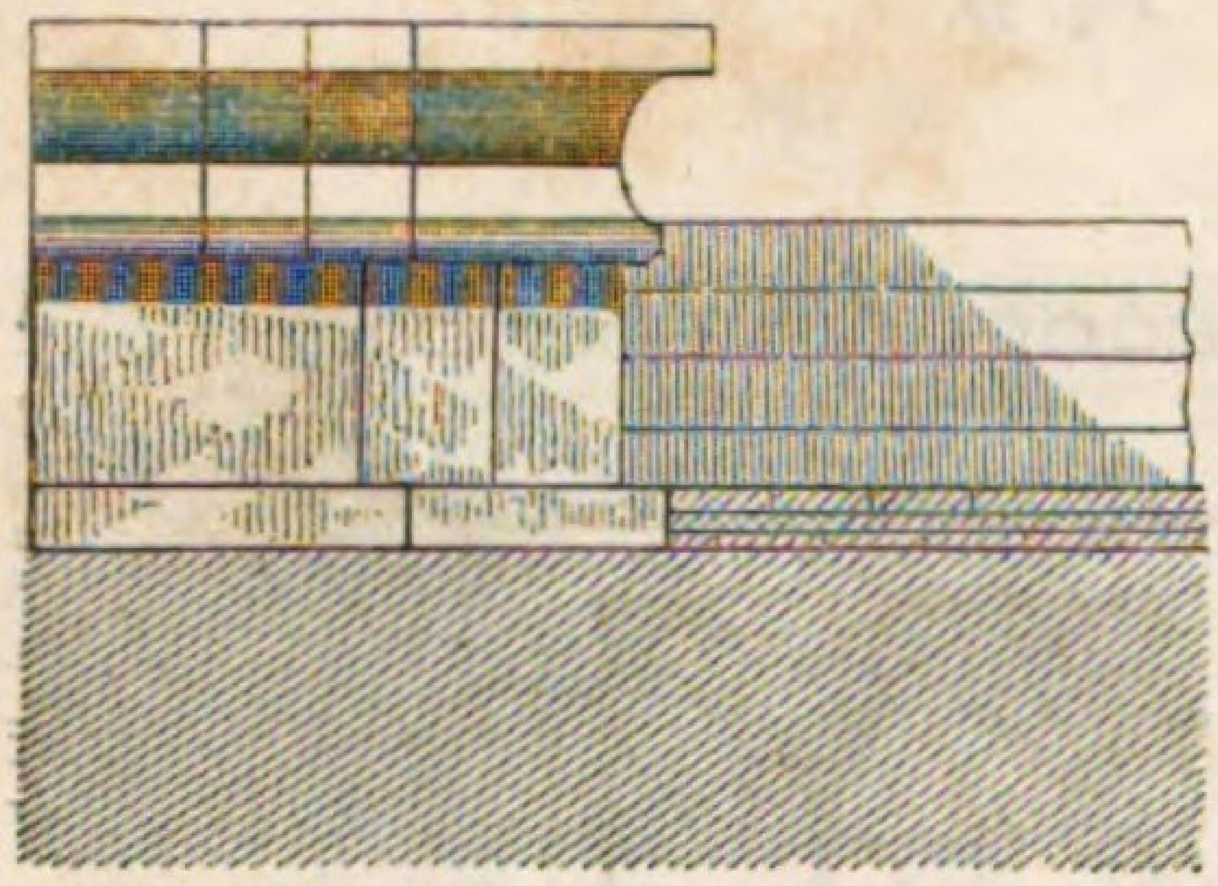
Fig. 24.



Piedestal und Säulenbasen von Kujundschik.

sabad (Fig. 25) zu nennen, deren Krönung, aus einer Hohlkehle mit Plättchen und Rundstab bestehend, dem ägyptischen Gesims ähnlich, nur weichlicher gebildet ist, und welche, da sie hier in jeder Beziehung isolirt erscheint, vielleicht einem fremden, möglicherweise geradezu ägyptischen Einflusse zugeschrieben werden kann. Im Uebrigen ist aber ein solcher Einfluss, der allerdings chronologisch und historisch möglich wäre, in den Bauten der Assyrier durchaus nicht zu erkennen. Alle Hauptformen sind von den ägyptischen völlig verschieden, statt der Böschung der Mauer findet sich die senkrechte Haltung, statt der Häufung volkräftiger, dichtgedrängter Säulen der völlige Mangel derselben, überhaupt statt der durchweg steinernen, architektonischen Strenge der Aegypter, die selbst die Darstellung des Lebens beherrscht, eine Sinnesweise, der das Architektonische fern liegt, die es selbst da, wo es sich kaum zurückweisen liess, durch symbolisches Bildwerk ersetzte.

Fig. 25.



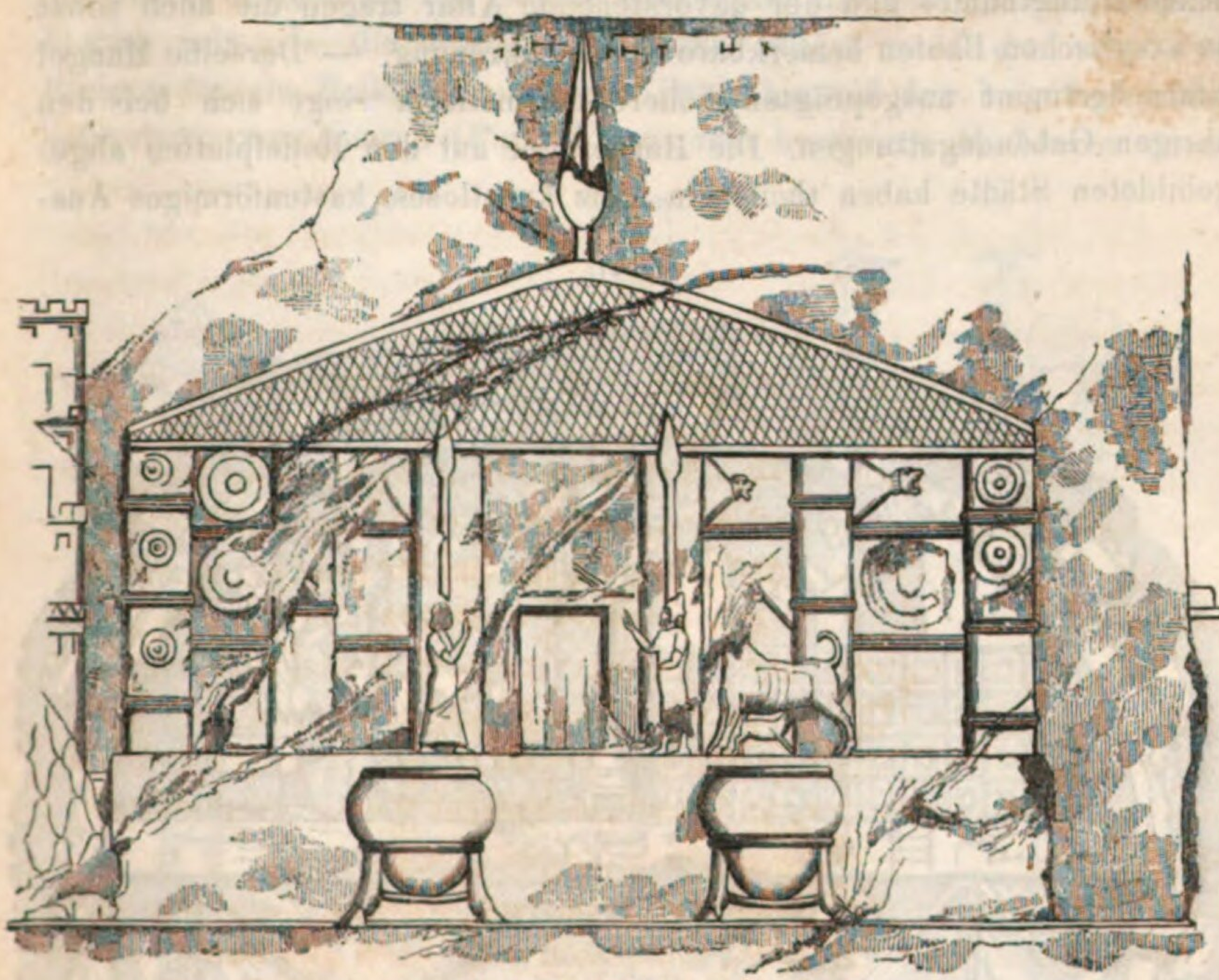
Terrassenbrüstung zu Khorsabad.

Auch der Mangel einer charakteristischen Unterscheidung und selbstständigen Entwickelung der verschiedenen Gebäudegattungen legt für den geringen Grad architektonischer Begabung im assyrischen Volke Zeugniss ab. Die herrschende Form der Tempel von grösseren Dimensionen scheint der Stufenbau gewesen zu sein, wie er sich in Babylonien und ebenso in den leider bis jetzt nur ungenügend erforschten Terrassenpyramiden zu Nimrud, Khorsabad und Kileh Schergat herausgestellt hat. Durchaus dieselbe Form ist auch auf einem Relief aus Kujundschik abgebildet, als ein freilich nur in seinen drei unteren Stufen erhaltener, oben ursprünglich wohl mit einem kleinen Gemach bekrönter Bau, an dessen zweitem und drittem Stockwerke wir deutlich zwei übereinander liegende Pforten oder Nischen bemerken können, während das unterste Geschoss, in derselben Weise wie wir es auch an den Monumenten finden, durch senkrechte Eintiefungen in der Mauer gegliedert ist. Das Ganze steht auf einem ziemlich steil abfallenden Hügel, von dem zwei gebogene Wege links und rechts herabführen. In der Ebene bemerkt man mehrere freistehende Thoranlagen, die als eine Art von Propyläen zu dem Terrassenbau zu gehören scheinen[1]). Neben diesen Stufenbauten begegnen uns nun aber noch einige andere Gebäude-

[1]) G. Rawlinson, a. a. O. I. 393, und danach Fr. Reber, Gesch. d. Baukunst im Alterth. S. 61 ff.

formen, welche auf die Bedeutung von Tempeln oder wenigstens tempelartigen Heiligthümern Anspruch haben. Vor Allem das nebenstehend abgebildete Gebäude mit dem hohen Giebeldach auf einem Relief von Khorsabad (Fig. 26), welches durch die grossen, zu beiden Seiten des

Fig. 26.



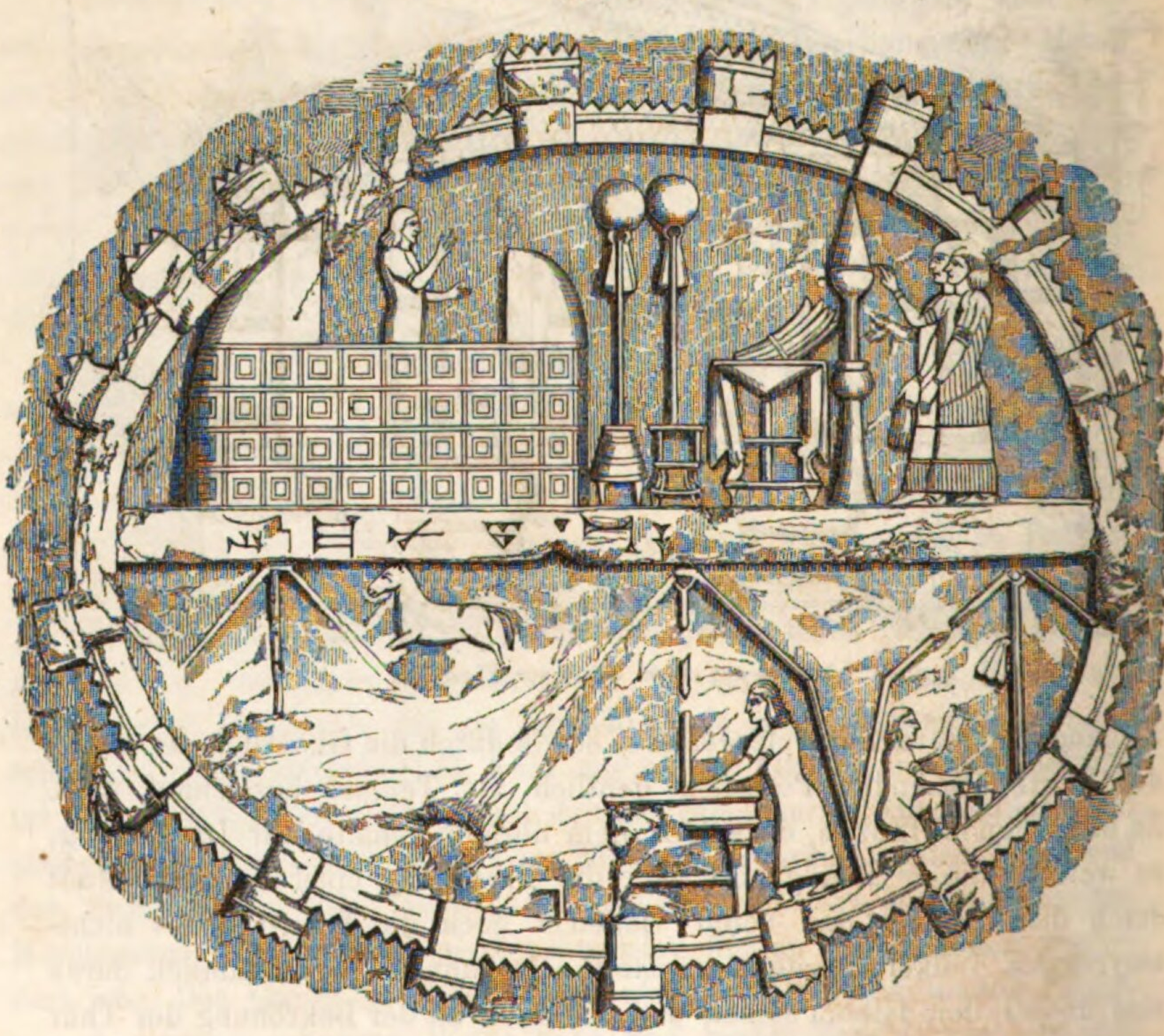
Tempel auf einem Relief von Khorsabad.

Eingangs aufgestellten Opfergefässe, sowie durch die Geberden der neben der Pforte stehenden Personen deutlich als Tempel bezeichnet wird. Zu bemerken ist freilich, dass nach dem übrigen Inhalte der Darstellung, zu welcher dieser Bau gehört, hier die Eroberung einer fremden Stadt durch die Assyrier und somit vielleicht auch die Bauart eines nichtassyrischen Völkerstammes dargestellt sein kann[1].) Eigenthümlich daran sind ausser dem Giebel selbst, der sich auch an der Bekrönung der Thür wiederholt, besonders die mit runden Schilden und löwenköpfigem Geräth geschmückten Pfeiler, welche das Dach tragen und die hohe lanzenförmige Spitze, mit welcher der an den Seiten abgestumpfte Giebel

[1]) H. Weiss, Kostümkunde I. 439 betrachtet den Giebel als den Kleinasiaten eigenthümlich und ist geneigt, sich den homerischen Tempelbau nach den Anhaltspunkten dieses Reliefs zu vorzustellen.

oben verziert ist. Ferner wird durch einen vor ihm abgebildeten Altar auch der pavillonartige Bau auf einem Reliefbilde von Kujundschik[1]) mit Wahrscheinlichkeit als Heiligthum bezeichnet. Es wiederholen sich hier fast ganz dieselben Formen, welchen wir an dem oben (Fig. 22) abgebildeten Gebäude mit Säulen begegnet sind. Das Dach des vermeintlichen Heiligthumes und der davorstehende Altar tragen die auch sonst an assyrischen Bauten bemerkbare Zinnenbekrönung. — Derselbe Mangel einer bestimmt ausgeprägten höheren Kunstform zeigt sich bei den übrigen Gebäudegattungen. Die Häuser der auf den Reliefplatten abgebildeten Städte haben theils ein ganz kunstloses, kastenförmiges Aus-

Fig. 27.



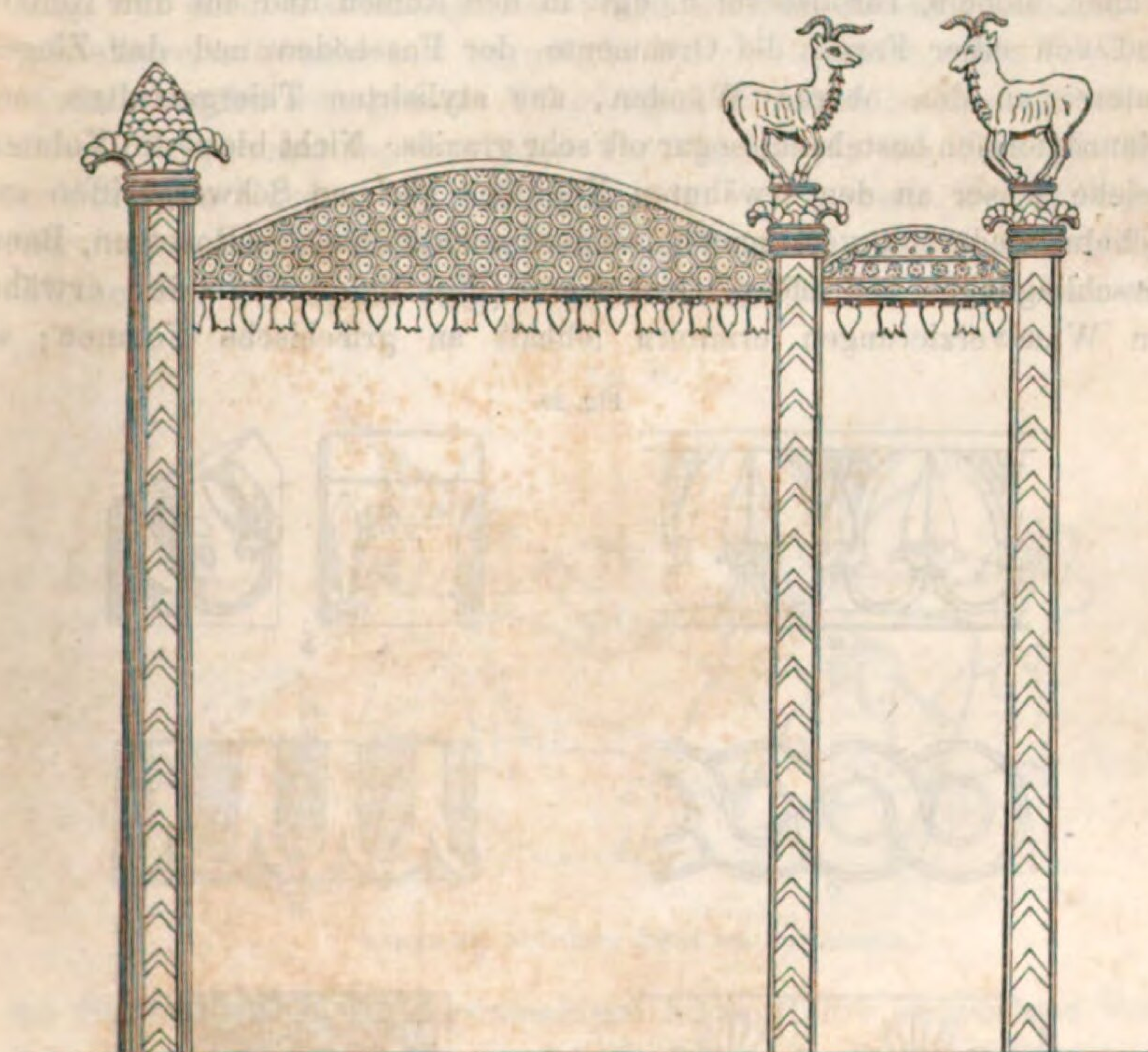
Befestigtes Lager auf einem Relief von Khorsabad.

sehen mit schmaler Thür zur Seite und einer erhöhten Plateform an der einen Ecke, theils erscheinen sie auch wohl mit einer backofen- oder bienenkorbartigen, oben geöffneten Kuppel versehen, wie sich diese

1) G. Rawlinson, a. a. O. I. 388; Fr. Reber, a. a. O. S. 50.

noch heute im Orient, besonders in syrischen Dörfern häufig findet[1]). Wo die Ansiedelung mehr den Charakter eines befestigten Lagers als einer Stadt zeigt, wie auf dem nebenstehenden Reliefbilde von Khorsabad (Fig. 27), nehmen die Wohnungen oft geradezu die Gestalt von Zelten an. Der wie ein ausgeschnittener Bienenkorb geformte Bau in der oberen Abtheilung des Reliefs dürfte das Cultuszelt des dargestellten Lagers sein. In die letztere Kategorie gehört wohl auch der von Einigen für ein Heiligthum erklärte Baldachin auf der beigefügten Reliefsculptur von Nimrud (Fig. 28), an dem besonders die beiden einan-

Fig. 28.



Zeltartiger Bau auf einem Relief von Nimrud.

der gegenübergestellten Widder auf den Pfostenknäufen in's Auge fallen. Wie wir uns die verschiedenen Bogenformen an diesen Baulichkeiten konstruirt zu denken haben, ist natürlich aus den Bildwerken selbst nicht sicher zu erkennen. Doch lässt sich schwerlich an eigentliche Wölbungen denken. Diese begegnen uns ausser an Stadtthoren,

1) G. Rawlinson, a. a. O. I. 403 ff.

von denen eines die Bogenwölbung unmittelbar auf den Rücken der kolossalen Flügelthiere gestellt zeigt, nur bei unterirdischen Bauten, Wasserleitungen oder sonstigen tunnelartigen Anlagen und zwar sowohl in Spitzbogen- als auch in Rundbogenform; sie sind stets in Ziegeln ausgeführt, theils mit radialer, theils mit horizontaler Stellung der Ziegel, und in technischer Hinsicht oft höchst vollkommen, ohne dass jedoch aus dieser Verwendung der Gewölbeform der assyrischen Baukunst irgend ein decorativ oder constructiv bedeutsames höheres Element erwachsen wäre.

Neben diesem Mangel des eigentlich architektonischen Sinnes finden wir aber ein feines Gefühl für das Ornamentistische. Alle Geräthe, Waffen, Möbeln, Thronsessel u. dgl. in den Ruinen und auf den Reliefs, sind von edler Form, die Ornamente der Fussböden und der Ziegelmalerei an den oberen Wänden, aus stylisirten Thiergestalten und Pflanzenformen bestehend, sogar oft sehr graziös. Nicht bloss die Voluten, welche ausser an den erwähnten Kapitälen auch an Schwertgriffen und Möbeln wiederholt vorkommen, sondern auch Palmetten, Rosetten, Bandverschlingungen und andere Ornamente (Fig. 29, a—f) in den erwähnten Wandverzierungen erinnern lebhaft an griechische Formen; sie

Fig. 29.



Assyrische Ornamentmotive.

scheinen sich wirklich von hier aus über das ganze westliche Asien verbreitet zu haben und so zu den Hellenen gelangt zu sein. An fruchtbaren Formgedanken fehlte es also diesem Volke, ungeachtet seines unarchitektonischen Sinnes, nicht. Auch die Tracht ist, wenngleich mit

Stickereien, Tressen, Goldschmuck, künstlich gepflegtem Haarwuchs überladen und etwas steif, dennoch würdig und nicht ohne Geschmack.

Wenden wir uns nun zur Betrachtung der **Plastik** dieses Volkes, so ziehen hier vor Allem die Reliefs auf jenen Alabastertafeln der Wände, zunächst schon durch ihren Inhalt, unsere Blicke auf sich. Weit entfernt von der wildphantastischen Richtung der indischen Bildnerei, stellen sie meist Hergänge aus dem Leben dar, besonders die Thaten der Könige, und zwar mit einer gewissen realistischen Treue, so dass wir, auch wenn die zahlreichen, diese Reliefs begleitenden Keilschriften nicht vollständig entziffert werden sollten, hier die lebendigste Anschauung von einer weit entlegenen Vorzeit erhalten, die wir früher nur durch mittelbare, schwache und sagenhafte Berichte kannten. Ein Theil dieser Reliefs erzählt von grossen Kriegszügen mit allen Details; die verschiedenen Truppengattungen werden uns vorgeführt, das Fussvolk in geschlossenen Gliedern schreitend, die leichte Reiterei, die Streitwagen; wir sehen sie in Schlachten, über gefallene Feinde hinstürmend, die Fliehenden verfolgend (Fig. 30), in Einzelkämpfen, bei Belagerungen,

Fig. 30.



Kampfscene auf einem Relief von Kujundschik.

wo Sturmböcke und Kriegsmaschinen herangeführt werden und Verwundete von oben herabstürzen, bei Flussübergängen, wo die königliche Barke von Reitern und von durch Schwimmblasen getragenem Fussvolk begleitet ist, bei Beutezügen, wo Heerden fortgeführt oder durch die Hirten gerettet werden u. s. f. Ein anderes beliebtes Thema sind die Jagden des Königs auf Löwen oder wilde Stiere, mit mannigfach wechselnden Episoden der Gefahr und des Erfolges. Dann kommen Scenen der Repräsentation, wo der König, mit langem, eng anschliessendem, von Franzen und Stickereien bedecktem Gewande, mit hoher Tiara, künstlich gekräuseltem, regelrecht herabhängendem Haupthaare, den Herrscherstab

in der Rechten, die Linke am Degenknopfe, feierlich einherschreitet oder auf reichem Sessel thront, umgeben von zahlreichem Hofstaate, unter welchem die bartlosen, wohlgenährten Eunuchen leicht erkennbar sind und eine wichtige Rolle spielen. Hin und wieder begegnen uns auch wohl Darstellungen, welche, im Gegensatz gegen die wilde Unruhe der Kriegs- und Jagdabenteuer und gegen das feierliche Ceremoniell der Hofetikette, rein gemüthlichen, genrehaften Scenen oder den verschiedenen Beschäftigungen des Privatlebens gewidmet sind. So sehen wir auf dem nebenstehenden Relief (Fig. 31) eine aus ihrer Heimath fort-

Fig. 31.

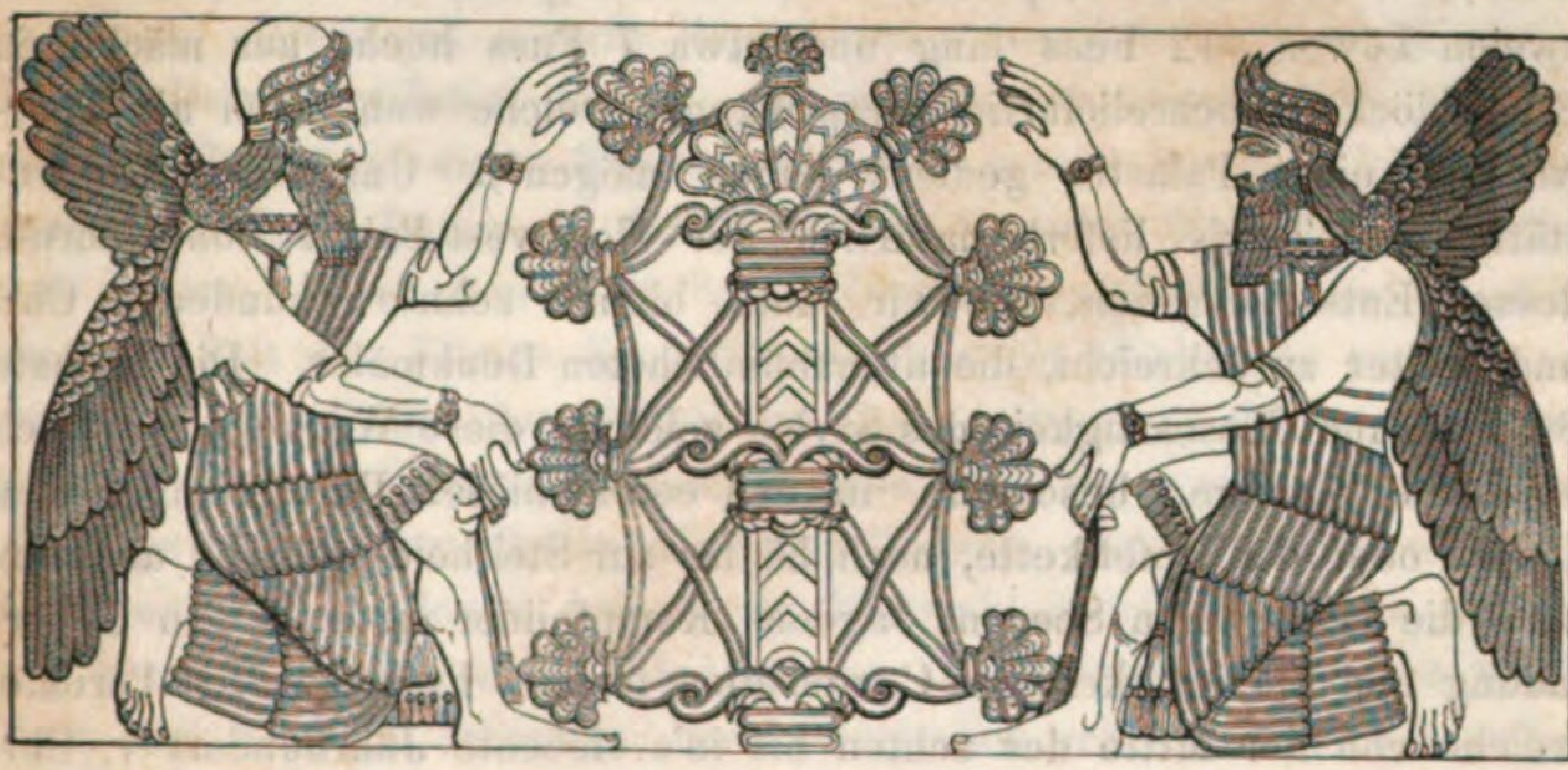


Familienscene auf einem Relief von Kujundschik.

geschleppte Familie von Gefangenen auf ihrem Zuge Rast halten. Die Pferde sind ausgespannt und der Familienvater labt sich, auf dem bepackten Wagen sitzend, an einem Erfrischungstrunk, während Mutter und Kind im zärtlicher Umarmung die Klagen über ihr trauriges Loos auszutauschen scheinen. Auf anderen Reliefs finden wir die häuslichen Verrichtungen, Speisebereitung und Mahlzeit, Gewerbfleiss, Kunst, bisweilen auch Spiel und sonstige Unterhaltung anschaulich dargestellt. — Neben diesen der Wirklichkeit entlehnten Bildern kommen dann aber auch phantastische Gestalten vor; so jene Thorwächter mit dem Menschenhaupte und dem kolossalen geflügelten Stier- oder Löwenleibe, ferner geflügelte Löwen mit Adlerkrallen und Eselsohren, die ein geflügelter, priesterlicher Mann mit Sichel und Dreizack verfolgt, dann männliche Gestalten, ebenfalls mit Adlerkrallen und langbeohrtem Löwenhaupt, in beiden Händen Dolch und Schwert, womit sie sich paarweise bekämpfen, ferner priesterlich gekleidete Männer mit Flügeln, Adlerkopf und allerhand heiligem Geräth in den Händen, sowie andere ähnliche Gestalten, welche den sogenannten heiligen Baum knieend verehren (Fig. 32) oder einen Fisch rückwärts über den Kopf gezogen haben, so dass ihnen das Schwanzende desselben mantelartig am Rücken herabhängt, endlich die mehrfach neben den Portalkolossen (vgl. Fig. 20) stehende my-

thische oder allegorische Kolossalfigur eines Helden, der einen Löwen bekämpft oder ihn wie besiegt und gezähmt unter dem Arme hält.

Fig. 32.



Cultushandlung auf einem Relief von Nimrud.

Ungeachtet des etwa vierhundertjährigen Zeitraumes, dem die entdeckten Paläste nach den Entzifferungen der Sprachgelehrten angehören, sind die Veränderungen der Kunst, welche wir an diesen plastischen Werken beobachten können, doch überwiegend äusserlicher Art. Sie documentiren einen stetigen Fortschritt von alterthümlicher Strenge und Steifheit zu einer freieren und lebensvolleren Darstellungsweise, ohne dass jedoch desshalb der Stoffkreis der Kunst sich wesentlich veränderte, oder die Auffassung über die Grenzen der einmal festgestellten Typik hinausgeführt worden wäre[1]). Den primitivsten Eindruck machen die Portalsculpturen, welche bei Arban, im Westen Assyriens, an den Ufern des triftenreichen Khabur nebst anderen Resten uralter Ansiedelung der mesopotamischen Völker zu Tage gekommen sind. Darunter befinden sich mehrere Löwen und einer jener geflügelten, menschenhäuptigen Kolosse, wie wir sie vor den Palastpforten der assyrischen Könige getroffen haben. Während schon an diesen die Sehnen der gewaltigen Thierleiber meistens übertrieben angegeben sind, „liegen sie hier vollends wie ein verschnörkelt aufgenageltes Lattenwerk darüber"[2]). Es bleibt

[1]) Vgl. G. Rawlinson, a. a. O. I. 422 ff. J. Braun, Gesch. d. Kunst I. 236 sagt zu wenig, wenn er die hauptsächliche Veränderung der assyrischen Plastik „in Schmuck und Kostüm und Pferde- und Wagenrüstung" setzt, Lübke, Gesch. d. Plastik, S. 41 dagegen zu viel, wenn er in Anbetracht der „bemerkenswerthen Wandlungen des Styles" von dem „Bild einer wirklichen inneren Entwicklung" spricht.

[2]) J. Braun, a. a. O. I. 246.

jedoch immerhin zweifelhaft, ob wir diese Rohheit als conventionelles Erstarren oder als jugendliche Unbeholfenheit aufzufassen haben. Dasselbe gilt von einigen ähnlichen Werken, deren Fundort noch weiter westwärts im oberen Euphratgebiete bei Serug zu suchen ist, ebenfalls zweien Löwen, 12 Fuss lang und etwa 7 Fuss hoch, aus mächtigen Basaltblöcken hochreliefartig vorspringend, welche wohl auch als Thorwächter eines Palastes gedient haben mögen[1]). Unter den Ruinenstätten am Tigris liefert natürlich der Nordwest-Palast von Nimrud, dessen Entstehungszeit, wie wir sahen, bis in's zehnte Jahundert v. Chr. und weiter zurückreicht, die alterthümlichsten Denkmäler. Die höchste Strenge und Grossartigkeit des Styles zeichnet diese Werke aus. Doch wird die Strenge, besonders in den ceremoniösen Darstellungen des Cultus oder der Hofetikette, noch häufig zur Steifheit, während andererseits die bewegteren Scenen, Jagden, Kampfbilder u. s. w. an Ueberladung und Planlosigkeit der Composition leiden. Einer zweiten Periode, welche von der Mitte des achten bis in's siebente Jahrhundert v. Chr. herabreicht, gehören die Bildwerke von Khorsabad an. Hier tritt zu dem strengen Stylgefühl ein regerer Sinn für die Beobachtung der Natur. Die Reliefs werden mit Hintergründen ausgestattet, in denen besonders das vegetabilische Element mit auffallender Treue nachgebildet ist. Die Compositionen im Ganzen, wie die Zeichnung und Ausführung der Einzelheiten, zeugen von mehr Geschmack und Sorgfalt, und in einigen dieser Werke, besonders thierischen Gestalten, verbindet sich mit der derben, musculösen Vortragsweise eine gewisse Lebenswahrheit und Natürlichkeit der Charakteristik. Noch entwickelter ist der Styl der Bildwerke von Kujundschik und vom Südwest-Palaste zu Nimrud, welche die dritte und letzte Periode der assyrischen Plastik, die Zeit um die Mitte des siebenten Jahrhunderts v. Chr. bezeichnen. Hier sehen wir den höchsten Grad von Leben, Mannigfaltigkeit und Feinheit der Behandlung erreicht, zu der die assyrische Kunst überhaupt gelangt ist. Namentlich die Bildwerke aus der Regierungszeit des jüngeren Sardanapal erinnern in ihrer merkwürdigen Mischung von alterthümlicher Herbheit und Natürlichkeit, bisweilen auch in der gedrängten und doch übersichtlichen Fülle ihrer Compositionsweise an die Werke der Entwickelungszeit hellenischer Kunst. Hier ist nicht selten an Stelle des weichen Alabasters oder Gypses, der bei den früheren Werken vorherrscht, ein härterer Kalkstein angewendet, und auf die technische Ausführung demgemäss die höchste Sorgfalt verwendet. Und mit der

1) Chesney, The expedition for the survey of the rivers Euphrates and Tigris. I. 114 ff.

geschmackvollen, oft zarten Vortragsweise geht der grösste Umfang des Inhalts Hand in Hand. „Der wortkarge, etwas stereotype Chronist von Nimrud wird in Kujundschik zum orientalisch redseligen Erzähler von Jagd- und Kriegsgeschichten, der in seine Berichte Alles aufnimmt, was eine vielseitige, scharfe Beobachtung des Lebens ihm an genrehaften Details geliefert hat"[1]). In provinzialer Abschwächung finden wir den Reliefstyl dieser Epoche wieder in den kolossalen Felsensculpturen beim Dorfe Bavian an der Hügelkette Dschebel Maklub, nordöstlich von Ninive. Nach den beigefügten Inschriften stammen sie ebenfalls aus der Zeit des Königs Sanherib, welcher die Denkmäler zur Erinnerung an seine Siege über Babylonien und an einen von ihm ausgeführten grossen Kanalbau hatte meisseln lassen[2]). Es waren verschiedene grössere und kleinere Tafeln mit Darstellungen, wie es scheint, religiöser Ceremonien, von denen jedoch die Mehrzahl durch Wind und Wetter arg zerstört worden sind. Eine grosse, flachbogig eingerahmte Scene lässt sich noch gut erkennen: zwei priesterlich gekleidete Männer stehen in der Mitte, gegen einander gekehrt, auf den Rücken von Thieren, dahinter am Boden zwei andere ähnliche, alle mit scepterartigen Symbolen in den erhobenen Händen; oben auf dem Rahmen bemerkt man die Tatzen von zwei liegenden Thierfiguren und in ihrer Mitte einen länglichen Block, auf dem die Statue des Königs gestanden haben soll. Auch die Felsbildwerke beim Dorfe Malthaijah an derselben Hügelkette tragen den Charakter der jüngeren assyrischen Kunst. Götterbilder, je sieben in einer Reihe, stehen auf Thieren oder werden auf Thronen sitzend von solchen getragen; rechts und links davon die gewöhnliche priesterlich gekleidete Männergestalt in anbetender Haltung. Im Ganzen finden sich vier solche Tafeln zu je neun Figuren. Hier, wie zu Bavian, sind mitten durch die Reliefs Oeffnungen in den Fels hineingehauen, um das Innere zu Grabgemächern einzurichten[3]).

Was nun den Styl der assyrischen Bildwerke im Allgemeinen betrifft, so sind die historischen Reliefs an den älteren Bauten gewöhnlich in zwei Reihen übereinander, und mithin in kleinen Dimensionen, an den späteren aber in grösseren Verhältnissen ausgeführt, so dass sie die ganze Tafel füllen. Sie sind meistens sehr flach, jedoch nicht, wie in Aegypten, mit vertieften Umrissen (en creux), sondern so, dass die Gestalten sich über den Grund erheben, aber mit geringer Rundung und fast gleich-

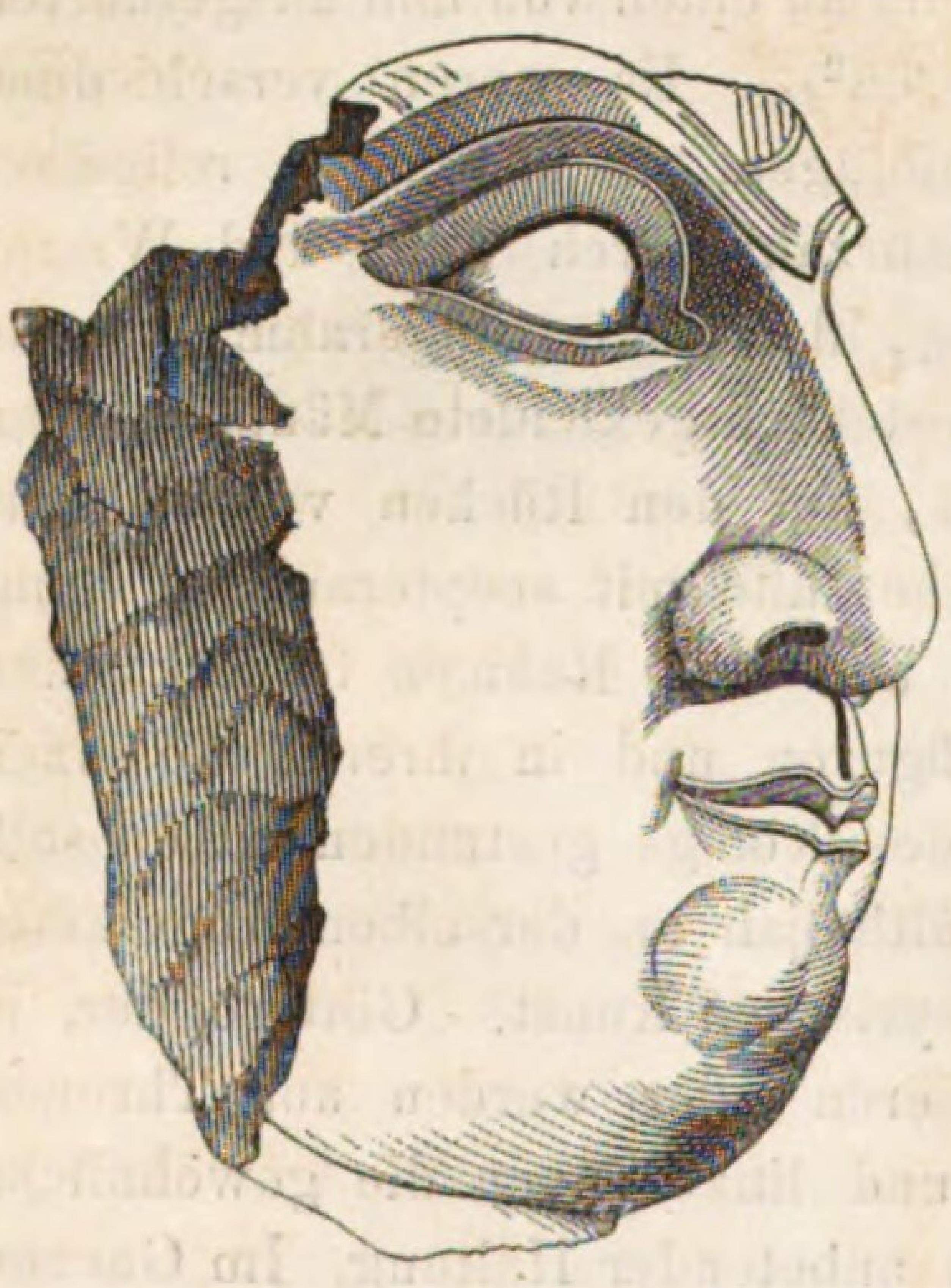
1) Lübke a. a. O. S. 44.

2) Layard, A second series of the monuments of Nineveh. Pl. 51; Ninive u. s. Ueberreste, Deutsch. 1854. S. 263 ff.

3) Layard, Niniveh u. s. Ueberr. Deutsch. 1854. S. 124.

bleibender Fläche, wobei dann einzelne Theile, z. B. Mund und Auge, in dicken Umrisslinien hervortreten. Nur die erwähnten mythischen oder allegorischen Gestalten machen hievon eine Ausnahme, indem sie, bei ihrer kolossalen Grösse, bis zu 20 Fuss, in sehr starkem Relief ausgeführt werden mussten. Die Darstellung einer Figur in der Vorderansicht findet sich in den Reliefs nur ausnahmsweise und vornehmlich bei späteren Bildwerken; als Regel herrscht die Profilstellung vor. In typischer Beziehung sind die Figuren von untersetzter Statur und voller Bildung, die Gesichter (Fig. 33) fleischig und von sinnlicher

Fig. 33.



Fragment eines Kolossalkopfes von Kujundschik.

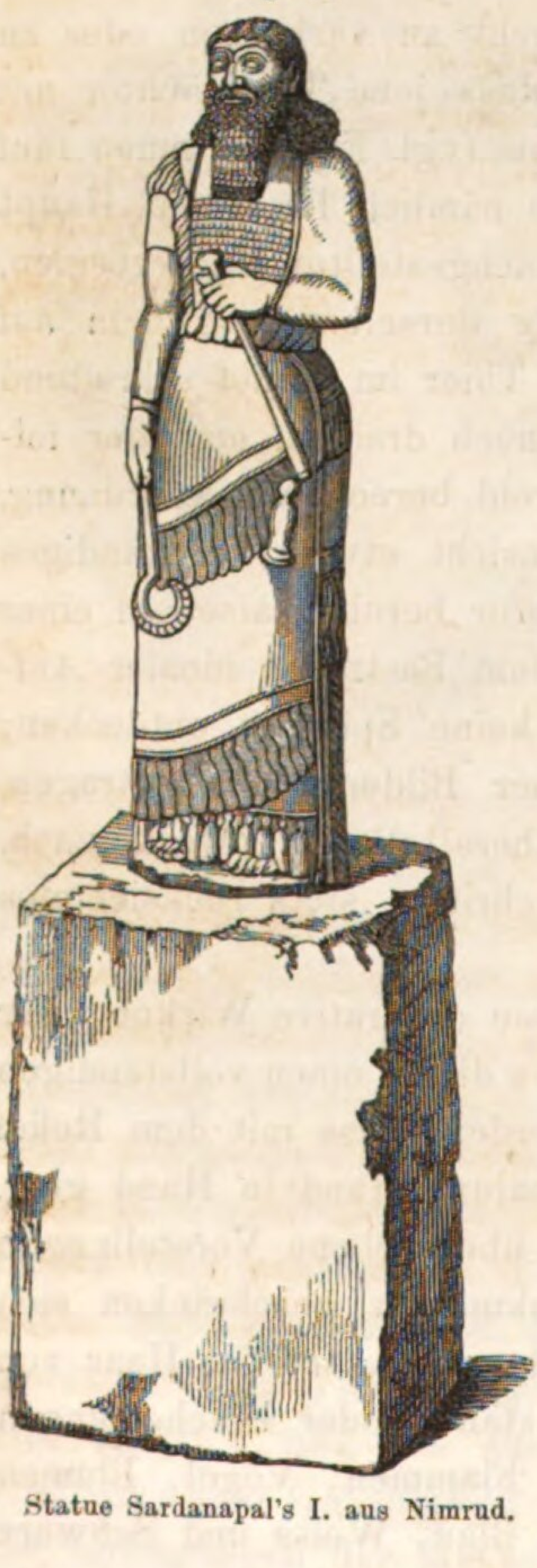
Fülle, mit stark gebogener Nase, üppigen Lippen und vollem Kinn, die Muskeln des Körpers, besonders der Beine, übertrieben stark. Die Zeichnung ist keineswegs richtig, sondern hat die der Frühzeit der Kunst eigenthümlichen Mängel; das Auge ist bei den Profilköpfen in der Vorderansicht, der Fuss dagegen auch bei anderer Stellung der Körper stets im Profil gezeigt. Den Faltenwurf der Gewänder scheinen die assyrischen Bildner noch nicht bemerkt zu haben; die Gewandstücke sind überall glatt anliegend gedacht. Richtige Perspective oder Einheit des Standpunktes darf man nicht erwarten; die angreifenden und selbst die vertheidigenden Krieger sind oft grösser als die Thürme der Festungen; entfernte Gestalten, etwa die im Hintergrunde erschlagen liegenden oder die als herabfallend in der Luft schwebenden, sind ebenso gross wie die im Vordergrunde stehenden. Aber im Uebrigen zeigt die ganze Darstellung das nicht völlig misslungene Bestreben, die Hergänge möglichst anschaulich zu machen. Berge werden durch Umrisslinien, Wälder durch einzelne Bäume bezeichnet; in den Flüssen sieht man schwimmende Fische und gekräuselte Wellen; an den Gebäuden sind Details und selbst Zufälligkeiten, z. B. die Bäume auf der Terrasse ausgeführt. Alle Geräthe, Waffen, Kleidungsstücke, der Haarputz und selbst die Muskeln des Körpers sind mit scrupulöser Gewissenhaftigkeit wiedergegeben. Und bei dieser Genauigkeit sind die Darstellungen doch höchst lebendig, die Bewegungen der Menschen charakteristisch, verständlich, bald kriegerisch rasch, bald würdig, die schlanken Rosse in ihrer Eile, die Stiere

in ihrer natürlichen Ruhe nicht ohne Wahrheit, die wilden Thiere, besonders die Löwen, in ihrer mächtigen Erscheinung grandios dargestellt. Selbst an den phantastischen Gestalten, an der Art, wie das Menschenhaupt auf dem Löwenkörper, der Adlerkopf auf dem menschlichen Leibe sitzt, zeigt sich ein Gefühl für stylvolle Körperbildung. Manche Verstösse gegen die natürliche Richtigkeit ergeben sich als wohlberechnete Freiheiten. Wenn bei den Kampf- und Jagdscenen, wo der König den Bogen spannt, der obere Theil der angezogenen Sehne nicht, wie der untere, vor dem Körper, sondern hinter dem Kopfe hinweggeführt ist, oder wenn bei vornehmen Herren in der Hoftracht der prachtvolle Saum des Kleides sich über die Schwertscheide hinzieht, so geschah dies gewiss nicht aus Unwissenheit, sondern absichtlich, um das Antlitz des Herrschers oder den kostbaren Schmuck nicht zu verbergen oder zu durchschneiden. Noch eigenthümlicher ist, dass jene Thorwächter mit dem Löwenkörper und dem priesterlichen Haupte (vgl. Fig. 20) immer fünf Beine haben; in der Vorderansicht sieht man nämlich Brust und Haupt ziemlich frei heraustreten mit den beiden gleichgestellten Vorderbeinen, während in der Seitenansicht, wo der zweite derselben von dem auf der Ecke stehenden verdeckt wird, sich das Thier im Relief schreitend darstellt, ausser jenem einen vorderen mit noch drei auf einander folgenden Beinen. Es war dies eine sehr wohl berechnete Anordnung, welche dahin zielte, dass man in jeder Ansicht etwas Vollständiges sehe. Alle diese Abweichungen von der Natur beruhen also auf einer Rücksicht gegen den Beschauer, nicht auf dem Bestreben idealer Auffassung. Von einer solchen ist überhaupt keine Spur zu entdecken; die Kunst will nur die Wirklichkeit in einer Bilderschrift vortragen, verständlich erzählen. Die Schönheit steht überall diesem Zwecke nach, was sich schon darin äussert, dass die Inschriften stets rücksichtslos über die Gestalten fortgeführt sind.

Alles dies schliesst indessen eine gewisse decorative Wirkung der Darstellungen keineswegs aus, und um uns von dieser einen vollständigen Begriff zu machen, darf nicht vergessen werden, dass mit dem Relief ohne Zweifel eine ziemlich ausgedehnte Bemalung Hand in Hand ging. Allerdings hat man sich von dieser häufig übertriebene Vorstellungen gemacht. Die farbigen Reste auf den Denkmälern beschränken sich auf einzelne Theile des Kostüms und des Schmuckes, auf das Haar von Menschen und Pferden, auf gewisse Gegenstände oder Erscheinungen in der Natur, wie z. B. Fackeln, sonstige Flammen, Vögel, Blumen u. dgl., und zwar kommen besonders Roth, Blau, Weiss und Schwarz häufig vor. Dagegen scheinen die eigentlichen Hauptformen sowie die Hintergründe der Darstellungen ungefärbt gewesen zu sein, so dass

wir uns den Gesammteindruck als einen heiteren, sanft harmonischen und keineswegs überladen bunten vorzustellen haben. Hiemit stimmen auch die Reste farbiger Darstellung auf den glasirten Ziegeln überein, welche sich oben an den Wänden der Paläste hinzogen. Nur dass hier die blassen und stumpfen Töne, Hellgelb, Olivengrün und Braun vorwiegen, und nur bisweilen von Roth, Orange und Lila unterbrochen werden. In diesen Ziegelstreifen kommen übrigens auch figürliche Bilder vor, kleine Gestalten von 1—3 Fuss Höhe, im Styl den Reliefs verwandt, nur weniger musculös, einfach colorirte Zeichnungen mit scharf bestimmten, meistens durch schmale gelbe oder braune Streifen markirten Umrissen. Diese glasirten Ziegel bieten uns bis jetzt die einzigen Anschauungen von der assyrischen Malerei, da die auf Stuck ausgeführten Wandgemälde, welche in einigen Zimmern des Nordwest-Palastes von Nimrud bemerkt wurden, gleich nach ihrer Ausgrabung fast völlig wieder verschwunden sind.

Fig. 34.



Statue Sardanapal's I. aus Nimrud.

Gegenüber dieser verschwenderischen Verwendung des Reliefs ist es höchst bezeichnend, dass von freistehenden runden Statuen in den Ruinen sich nur wenige unbedeutende Ueberreste gefunden haben, u. A. eine sehr verstümmelte sitzende Figur in Lebensgrösse aus schwarzem Basalt, welche zu Kileh Schergat gefunden ist[1]), und die nebenstehende, etwas über drei Fuss hohe, in gelblichem Stein ausgeführte Statue des älteren Sardanapal aus Nimrud (Fig. 34), beide gegenwärtig im britischen Museum. Das erstgenannte Werk nähert sich in der unbestimmten Weichheit seiner Formbildung dem Charakter gewisser Denkmäler alt-ionischer Kunst; an der Statue Sardanapal's ist besonders die plattgedrückte Form des Körpers bemerkenswerth, woraus man folgern möchte, das Werk sei, gleichsam als ein potenzirtes Hochrelief, nur für die Vorderansicht berechnet gewesen. Die Arbeit ist im Ganzen sehr steif und

1) Layard, a. a. O. S. 218. Fig. 17; G. Rawlinson, a. a. O. I. 423.

gewöhnlich, doch an dem üppigen Haupt- und Barthaar, dem Franzenbesatz des langen Gewandes und den beiden Attributen der Herrscherwürde, die der König in den Händen trägt, von sorgsamer technischer Ausführung. Einen ähnlichen Charakter, nur in viel roherer Behandlung, zeigen die kleinen Statuetten in gebranntem Thon, welche sich bisweilen in den Ruinen finden. Es sind meistens bärtige Figuren von steifer Haltung, mit gekreuzten Armen, thierköpfig oder mit jenem Fischhaut-Ueberwurf, den wir auf den Reliefs gefunden haben. Auch kleine Thierfiguren kommen in derselben Technik vor. An allen diesen Werken bemerkt man ebenfalls Reste von Farben, welche auf einen weissen Grund aufgetragen waren.

Hieran schliessen sich endlich die verschiedensten Erzeugnisse der plastischen Kleinkunst und des Kunstgewerbes, liegende bronzene Löwen, massiv gegossen, mit ringförmiger Handhabe am Rücken, bis zu 1 Fuss Länge, welche als Gewichte gedient zu haben scheinen, allerhand Verzierungen in geschlagenem oder auch in gegossenem Metall, für Thronsessel, Schwertgriffe u. dgl., darunter einige Werke aus Bronze, welche merkwürdiger Weise um einen eisernen Kern herumgegossen sind[1]), ferner bronzene Schalen, welche theils in eingravirter, theils in herausgeschlagener Arbeit mit concentrischen Streifen zierlicher Ornamente, phantastischer Thierfiguren und Jagdscenen, ganz ähnlich wie die ältesten bemalten Vasen der Griechen, ausgestattet sind. Auch Eisen, Gold und Silber, Elfenbein und Edelsteine wurden von den Assyriern zu Geräthen und Schmucksachen mit Geschmack verarbeitet, und nicht minder die alt-orientalische Kunst des Emaillirens mit besonderer Virtuosität gehandhabt. Der Styl dieser technischen Zweige folgt naturgemäss den Bahnen der grossen Kunst; doch mischen sich hier, besonders in den Elfenbein- und Bronze-Sachen, zuweilen auch fremde, namentlich ägyptische Formen ein, was bei dem regen Verkehr der Nationen in diesen Gebieten der beweglichen Kleinkünste nicht zu verwundern ist und für das Grosse und Ganze des assyrischen Styles ohne weitere Folgen blieb[2]).

Im Vergleiche mit der unabgeklärten Formenmischung der Inder ist ein Fortschritt nicht zu verkennen; wir befinden uns hier in reinerer Luft, wo die Umrisse sich scharf und präcis ablösen. Aber im Wesentlichen stehen beide Völker noch auf demselben Standpunkte; sie haften noch an der Aeusserlichkeit der Erscheinung; auch die Ordnung, in welcher die assyrische Kunst die Welt betrachtet, ist nur die äusserliche

1) Semper, Der Stil. I. 235, mit Abbildung.

2) G. Rawlinson, a. a. O. I. 458; Semper, a. a. O. I. 373 ff.

bürgerlicher Nothwendigkeit, nicht die innerliche, aus der Natur der Dinge hervorgehende. Beide stehen in gleichem Gegensatze gegen die Aegypter, deren schon viel ältere Kunst, freilich mit Hülfe der hier vernachlässigten Architektur, so entschieden eine ideale Richtung annahm.

Die der Assyrier ist dagegen eine realistische, aber auch dies nur in einem sehr beschränkten Sinne. Alle Gestalten gleichen sich, von individueller Verschiedenheit ist noch keine Ahnung, selbst der einfachste aller Gegensätze, der des männlichen und weiblichen Charakters, findet noch keinen Ausdruck. Ungeachtet des reichen culturhistorischen Stoffes ist die geistige Monotonie in diesen Bildwerken ermüdend. Der künstlerische Werth derselben ist daher auch ein sehr bedingter; wohl aber würde es von grossem Interesse sein, die Ursachen dieses vorzeitlichen Realismus in der inneren Geschichte des assyrischen Volkes, in seiner Abstammung und Religion aufzusuchen. Leider liegt dies alles aber, trotz mannigfacher Anstrengungen der neueren Wissenschaft, noch vielfach in tiefem Dunkel. Einstweilen dient uns der Umstand als willkommener Leitstern, dass die assyrischen Denkmäler die entschiedenste Verwandschaft mit einem uns näher bekannten Volke, dem der Perser verrathen, zu dessen Betrachtung wir uns daher jetzt wenden.

Zweites Kapitel.

Die Perser.

Die Sage von der Sprachverwirrung beim Bau des babylonischen Thurmes mag damit zusammenhängen, dass in der Gegend von Babylon sich zwei Völker höchst verschiedenen Ursprungs berührten. Es gehören nämlich die Nationen des westlichen Asiens, so vielfältig sie sich sonst in kleinere Abzweigungen theilen, nur zwei verschiedenen Völkerstämmen an, die sich als solche durch ihre Sprache zu erkennen geben.

Oestlich vom Tigris bis zum Indus und in den nördlich gelegenen Gebirgen sind die Völker einheimisch, welche man wohl unter dem Namen des Zendvolkes zusammenfasst, und die auch ursprünglich vielleicht nur ein Volk, die Arier, bildeten, die Meder, Baktrer und Perser. Westlich vom Euphrat breitet sich dagegen der semitische Sprachstamm aus, zu welchem ausser den Hebräern die Syrer, Phönicier, Araber und selbst noch die afrikanischen Aethiopen (Geez) gehören. Auch die Ba-

bylonier und Assyrier scheinen zu den Semiten gezählt zu haben, wenn auch aus einzelnen Zügen ihrer Tradition und Sprache vielleicht auf eine theilweise Vermischung mit anderen Stämmen geschlossen werden darf[1]). Jedenfalls erlangten diese Völker später die Herrschaft im westlichen Asien. Von der assyrischen Herrschaft riss sich das östliche Medien los, und bildete ein abgesondertes Reich, das aber nach etwa anderthalbhundertjähriger Dauer c. 550 v. Chr. durch die bisher beherrschten Perser gestürzt wurde. Der Sieger, der gewaltige Kyros, trug seine Waffen bis an die Küsten des Mittelmeeres, unterwarf sich auch Babylon und stiftete das grosse persische Reich, das durch seine Kämpfe und Beziehungen zu den Griechen zuerst diese Völker in unsere Geschichte einführt.

Sehr viel älter als die Gründung des persischen Reiches ist aber die allen diesen Völkern, den Assyriern, Medern, Persern gemeinsame Religion. Zoroaster (Zarathustra), der vermeintliche Urheber ihrer heiligen Schriften, des Zend-Avesta, lebte der Tradition zufolge zwar erst nach der Zerstörung des alt-babylonischen, wenn auch lange vor der Gründung des persischen Reiches. Aber er war nicht der Stifter, sondern nur der Wiederhersteller des vielleicht um ein Jahrtausend älteren, höchst merkwürdigen Religionssystemes[2]). Ganz eigenthümlich ist es dieser Lehre, dass sie weder einen polytheistischen Olymp noch die Einheit Gottes anerkennt, sondern dem Schöpfer des Guten, dem Gotte des Lichtes, Ormuzd (Ahuro-Mazdao), einen Verderber, den Gott der Finsterniss, Ahriman (Angro-Mainyus) gegenüberstellt. Es giebt ein Reich des Lichtes und ein Reich der Finsterniss. Ormuzd mit seinen Dienern und Genien, die in manchen Abstufungen geordnet sind, befördert das Reine und Nützliche. Ahriman, an der Spitze eines ganz gleich geordneten Heeres böser Genien, mischt überall das Böse und Schädliche hinein. In der Welt bekämpfen sie sich; Alles, was existirt, gehört entweder zu dem Reiche Ormuzd's oder Ahriman's, das Leblose ebenso wie das Lebendige. Alle Menschen, welche gegen Zoroaster's Gesetze sündigen, alle giftigen und schädlichen Pflanzen, alles Unreine dient dem Ahriman. Im Leuchtenden und Reinen herrscht Ormuzd, die Sonne; das Feuer ist seine Substanz im physischen, sein Symbol im moralischen Sinn, da sein Reich sich ebenso sehr auf die äussere wie auf die innere Welt erstreckt. Einst soll aber Ahriman dem Ormuzd unterliegen, das Reich

1) Vgl. E. Renan, Histoire générale et système comparé des langues sémitiques. 2. ed. Paris 1858. I. 56 ff.; Fr. Spiegel, Eran. Berlin 1863. 8.

2) Die neueste zusammenfassende Darstellung desselben bietet C. P. Tiele, De godsdienst van Zarathustra. Haarlem 1865. 8.

des Lichtes unbeschränkt und unverkümmert sein. Zu diesem Ziele ist es die Pflicht des Ormuzdverehrers, alles Böse und Unreine auszurotten, für Ordnung und Reinheit zu sorgen. Daher werden denn Arbeitsamkeit, besonders die nützlichen Beschäftigungen des Ackerbaues, der Viehzucht und Gärtnerei, ferner Reinlichkeit, verbunden mit manchen ceremoniellen Vorschriften, endlich Ordnung und alle häuslichen Tugenden, besonders aber auch Gehorsam gegen den Hausvater und König in den heiligen Büchern nachdrücklichst empfohlen. Manches Gute musste die Folge dieser Lehre sein, und noch heute zeichnen sich die Parsen oder Feueranbeter, wo sie sich erhalten haben, durch stille Thätigkeit und Rechtlichkeit aus. Allein dennoch konnte auf der Grundlage eines so scharfen Gegensatzes, der wie alle Verstandesbegriffe nur eine relative Wahrheit hat, keine haltbare sittliche Gestalt des Lebens entstehen. Das Zend-Avesta setzt drei Kasten, Priester, Krieger und Ackerbauer, ähnlich begränzt wie die indischen, voraus; allein wenn sie überhaupt jemals die schroffe Absonderung, wie in Indien, gehabt haben sollten, so war diese nicht von Dauer gewesen und hatte in der Zeit, in welcher wir Meder und Perser kennen lernen, keinen grossen Einfluss auf die Verfassung. Selbst die Priesterkaste hatte keine festbegründete Macht[1]). Als Kambyses seine Schwester heirathen wollte, und die Magier befragte, ob es erlaubt sei, erwiederten sie, dass sie ein solches Gesetz nicht fänden, dass aber Gesetz sei, der König könne thun, was ihm beliebe. Es scheint auf den ersten Blick auffallend, dass mit dem Dualismus dieser Lehre sich die unbeschränkteste Despotie verband, dass, während Ormuzd selbst seinen Gegner neben sich duldet, der Monarch ohne Widerspruch bleibt. Allein es folgte vielmehr aus der Strenge und Reinheit dieser Doctrin, und aus der dadurch herbeigeführten Vermischung des Moralischen und Rechtlichen, dass hier keine andere Verfassung stattfinden konnte. Der Ormuzdverehrer hat beständig zu kämpfen, für das Gute und gegen das Böse, er ist im Feldlager und dieses bedurfte unbedingten militärischen Gehorsams. Auch konnte die letzte Entscheidung, was gut oder böse, bei so schroff gestalteten Gegensätzen nur durch den unbedingten Willen des Monarchen gegeben werden. Auser der Despotie stand einer besseren sittlichen Entwickelung die Polygamie entgegen, deren Zusammenhang mit der religiösen Ansicht nicht ganz so einleuchtend ist. Man sollte denken, dass bei der Sorge für Ordnung und Sittenreinheit die Gleich-

1) Noch unter den Sasaniden bestanden erbliche Aemter im Heere und im Staat, Richter, Steuereinnehmer, Besorger der königlichen Pferde und Kriegskleider; ausserdem war die Priesterschaft erblich; vielleicht sind dies Ueberreste der alten Kasteneintheilung.

heit beider Geschlechter mit allen naturgemässen Folgen der monogamischen Ehe sich empfehlen musste. Indessen mochte das aus dem Dualismus hervorgehende Bedürfniss einer entschiedenen Oberherrschaft auch für die Familie die Zweiheit gefährlich und einen Zustand der Dinge, in welchem die Frauen durch ihre Mehrheit in die Reihe der übrigen Hausgenossen treten, natürlich erscheinen lassen. Wie dem auch sein mag, so genügte diese Verfassung des Staates und der Familie, um eine selbstständige und edle moralische Haltung unmöglich zu machen, und auch das persische Reich, wie alle übrigen asiatischen, durch Willkür und weichliche Ueppigkeit zu entnerven.

In diesem Zustande späterer Entartung lernten die Griechen Persien kennen, dennoch aber ergeben auch ihre Berichte noch viel Lobenswerthes, Wahrheitsliebe, unerschütterliche Treue, Milde des Urtheils, häusliche Einigkeit. Wir erkennen noch in dieser späten Zeit die Züge der sittlichen Gestalt, welche in dem Buche Zoroasters gezeichnet ist. Die Zendvölker stehen den Hindus in geographischer und sprachlicher Beziehung näher als die Babylonier und Assyrier; vergleichen wir sie aber, wie wir es bei diesen thaten, mit ihnen, so zeigt sich ein noch grösserer Abstand, noch entschiedener ausgesprochen; gegen das wildphantastische, naturtrunkene Wesen der Inder, erscheint die Weltansicht der Perser als eine höchst verständige, bürgerlich nüchterne. Dort ist uns alles fremd und wunderbar, hier fühlen wir uns fast heimisch. Die Sprachforschung findet unter allen älteren Sprachen das Persische dem Deutschen am nächsten verwandt, und ebenso lässt sich in Sitten und Ansichten, in Tugenden wie in Fehlern eine gewisse Verwandtschaft beider Völker nicht verkennen. Wahrheitsliebe und Rechtlichkeit, Gehorsam und Unterwürfigkeit gegen den Fürsten, selbst bis zur Entwürdigung gegen den Despoten; dabei eine vorherrschende Richtung auf verständige Abstraction und doch die Neigung zu derbem sinnlichen Genusse. Trunkenheit werfen die Griechen schon den Persern vor, und Herodot (I. 135) bemerkt, dass sie die Sitten anderer Völker anzunehmen besonders geneigt seien. Wir können hinzusetzen, dass die Perser, wie die Deutschen, dessenungeachtet ihre Eigenthümlichkeit bewahrten.

Den bildenden Künsten war die religiöse und moralische Ansicht der Perser nicht günstig. Sie haben keine Götterbilder, weil sie, sagt Herodot (I. 131), den Göttern nicht, wie die Griechen, menschliche Natur und Gestalt beilegen. Sie bedurften sogar keiner Tempel, weil die Opfer auf den Bergen oder sonst im Freien gebracht wurden. Es fehlten ihnen daher schon die äusseren Veranlassungen für die Entstehung dieser Künste. Auch der Geist ihrer Religion begünstigte die Erweckung des Formensinnes nicht; er hat etwas Abstractes, Unpoetisches.

Die Kunst kann sich nicht auf den schroffen Gegensatz von Gut und Böse anweisen lassen; sie braucht, wie die Natur, die heitere Mischung von Licht und Dunkel, aus der die bunten Farben, die lebendigen Formen hervorgehen. Eine solche Geistesrichtung ist wenig geeignet, den Sinn für die Schönheit auszubilden. Auch liegt dem Begriffe des Guten und Bösen der des Nützlichen und Schädlichen zu Grunde, eine Beziehung, welche der Kunst bekanntlich widerspricht. Daher ist es denn mehr als wahrscheinlich, dass die älteren Perser keine bedeutende eigene Kunst gehabt haben. In der Architektur schlossen sie sich vermuthlich anfangs den mesopotamischen Völkern an, deren Bauweise namentlich für die medische Königsburg von Ekbatana, wie Herodot (I. 98) sie beschreibt, maassgebend gewesen zu sein scheint[1]). Späterhin jedoch, nachdem Aegypten und die kunstreichen griechischen Colonien in Kleinasien dem Scepter des grossen Königs unterworfen waren, durften auch die Künste des Bildes an seinem Hofe nicht fehlen. Wenn der Glaube keiner Bilder bedurfte, so untersagte er sie doch auch nicht, und Glanz und Pracht waren nicht nur gestattet, sondern besassen bei diesen Verehrern des Lichtes sogar eine religiöse Weihe. Wir finden daher Nachrichten, dass die persischen Könige sich ägyptischer und griechischer Künstler bedient haben[2]).

Glücklicher Weise sind wir aber nicht auf diese Nachrichten beschränkt; die erhaltenen Monumente[3]) beweisen die Existenz der bildenden Künste in Persien überhaupt, und lehren zugleich, dass sie nicht bloss in Nachahmungen fremden Geschmackes bestanden, sondern einen eigenthümlichen Charakter haben. Nicht alle Monumente, Mauertrümmer und Felsreliefs, die wir in Persien finden, stammen aus der älteren Zeit, mit der wir uns hier beschäftigen. Die berühmten Bildwerke von Kermanschah, die der Orientale dem unglücklichen Geliebten der Schirin, Ferhad, zuschreibt, die ritterlichen Gestalten in den Bergen von Murghab und andere gehören der Zeit der Sasaniden, dem vierten Jahrhundert n. Chr. an, einer Nachblüthe der altpersischen Herrlichkeit. Aber auch

1) Vgl. F. Kugler, Gesch. d. Bauk. I. 91 ff.; Fr. Spiegel, Eran. S. 317 ff.

2) Herodot IV. 87; Diodor I. 46; Plinius, Nat. hist. XXXIV. 19. 68.

3) Die Kenntniss derselben hat durch die neueren Reisenden bedeutend gewonnen. Vgl. die Nachweisungen bei Ritter, Erdk. VIII. 870 ff., und besonders Ch. Texier, Description de l'Arménie, la Perse et la Mésopotamie. Paris 1842 ff. Fol.; Eug. Flandin et Pascal Coste, Voyage en Perse pendant les années 1840 et 1841. Paris 1846—1854 4 vols. Fol.; Eug. Flandin, Relation du voyage etc. Paris 1849—1851. 8; W. Kennet Loftus, Travels and researches in Chaldaea and Susiana. London 1857. 8; H. Brugsch, Reise der k. preussischen Gesandschaft nach Persien 1860—1861. Leipzig 1862—1863. 2 Bde. 8.

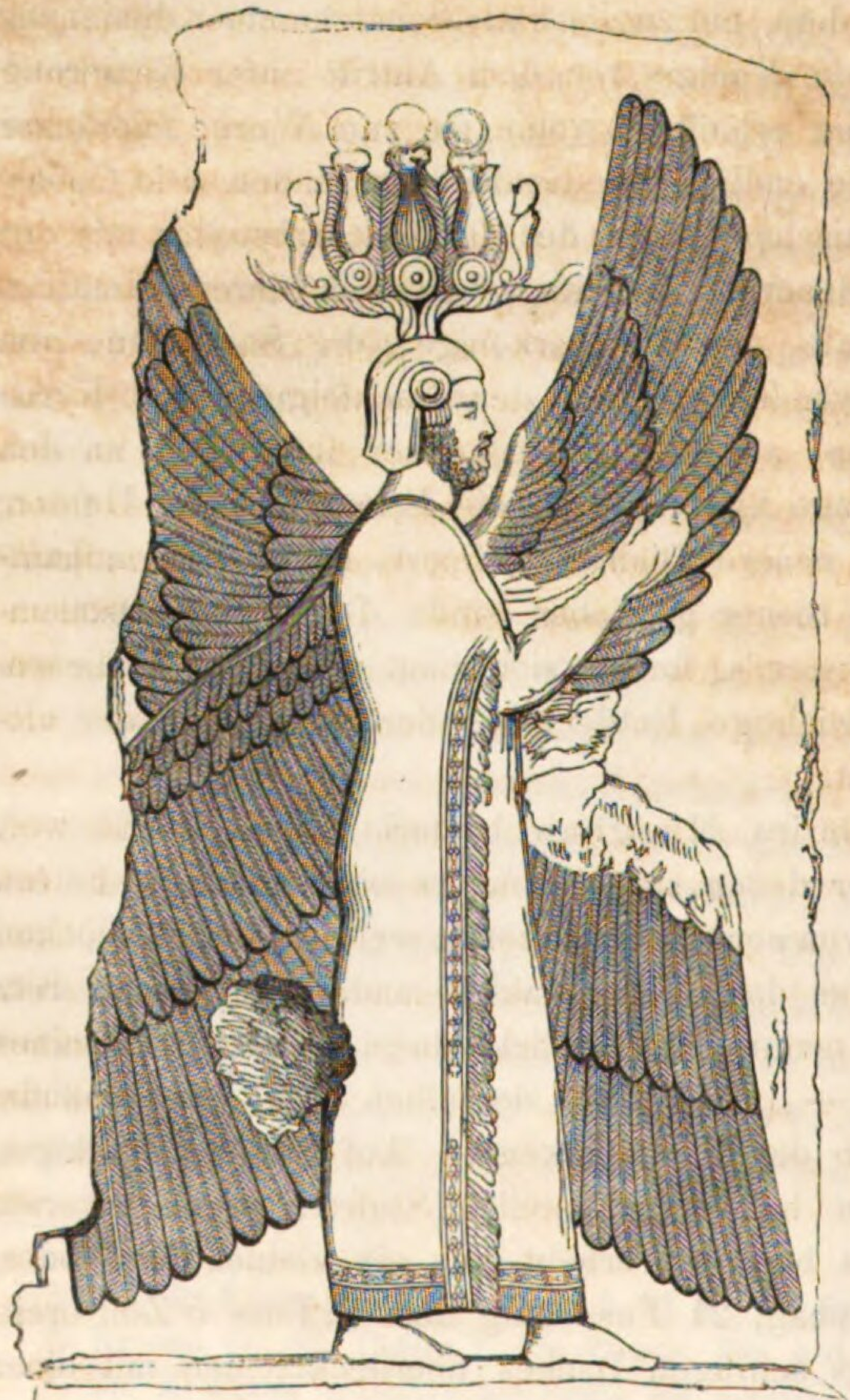
aus der Zeit der Nachfolger des Kyros sind wichtige Ueberreste erhalten. Die bedeutendsten derselben liegen im eigentlichen Persien, in Farsistan, einer weiten Bergebene, die von dem Bendemir, dem Araxes der Alten, und dem kleineren Flusse Kur oder Kyros bewässert, sich durch Fruchtbarkeit auszeichnet. Hier finden sich Ruinen an mehreren Stellen, in ziemlicher Verbreitung, und wir dürfen nicht zweifeln, dass diese ganze Gegend für die Perser eine grosse religiöse und nationale Bedeutung hatte. Hier war es, wo Kyros die Meder schlug, wo er den Namen des Flusses, den Sonnennamen, annahm und Pasargadä gründete, ein zugleich als Schatzkammer dienendes Heiligthum, in welchem die Könige vor dem Antritt ihrer Regierung ihre Weihe durch die Magier erhielten, wohin sie zum Werke feierlicher Opfer wallfahrteten, wo sie endlich ihre Grabstätten fanden. Die Uebereinstimmung der geographischen Daten der alten Schriftsteller mit der Oertlichkeit und die fortdauernde Tradition beweisen deren Identität. Dass die spätere Dynastie der Partherkönige, die Sasaniden, die sich gern durch die Verwandtschaft mit den Nachfolgern des Kyros adelten, diese Stelle ehrten, zeigen die Denkmäler ihrer Zeit an den Felsen, und die heutige Sage knüpft daran die Erinnerung der Helden, welche durch ältere und neuere Dichter gefeiert, selbst den muhammedanischen Nachkommen theuer geblieben sind. Der Palast Dschemschid's und das Bild Rustem's finden sich hier vereint. In diesem Thale ist denn auch die wichtige Entdeckung der Grabmäler der altpersischen Könige gemacht.

In der Ebene des Dorfes Murghab bemerkt der Reisende weit verbreitete Trümmer, unter denen sich besonders eine aus dem Felsen hervortretende Plateform von sorgsam behauenen weissen Marmorblöcken bemerklich macht, welche das Volk Takht-i-mader-i-Suleiman, Sitz der Mutter des Salomon, nennt. Man erblickt darin den Unterbau eines persischen Feuertempels. — In der Nähe derselben steht das Gebäude, in welchem man das Grab des Kyros erkennt. Auf einem viereckigen Pyramidalbau, von sieben hohen und steilen Stufen, deren unterste 44 Fuss lang und 40 Fuss breit ist, erhebt sich ein kleines Haus oder, wenn man will, ein Sarkophag, 21 Fuss lang und 16 Fuss 5 Zoll breit, mit Steinen in Form eines schrägen Daches überdeckt, und mit einer kleinen Thür, kaum für einen Mann weit genug. Das Ganze ist aus grossen, ehemals mit eisernen Klammern fest verbundenen Marmorblöcken gebaut und einige vierzig Fuss hoch*). Es heisst jetzt Meschhed-i-

[1]) Die ungeheuren Blöcke sind zur Erleichterung des Transportes ausgehöhlt. Rich, Narrative of a journey to the site of Babylon. London 1839, der dies bezeugt, bemerkte dasselbe auch in den Ruinen von Persepolis.

mader-i-Suleiman, das Grab der Mutter Salomon's, und gilt als ein Heiligthum, weshalb kein christlicher Fuss es betreten darf. Neueren Reisenden zufolge, welchen es gleichwohl gelang, in das Innere hineinzublicken, ist die rechteckige Kammer völlig schmucklos, leer und von Russ geschwärzt. Durch den mächtigen Steinblock, welcher die Decke des Gemaches bildet, reicht man vermittelst einer gewaltsam eingesprengten Oeffnung in einen oberen Raum hinein, worin der Leichnam des Kyros gelegen haben soll[1]). Der goldene Sarg, in welchem derselbe beigesetzt war, der Sessel von goldgetriebener Arbeit, die babylonischen Teppiche, die kostbaren Gewänder, Ketten, Säbel und Ohrgehänge mit Edelsteinen fehlen natürlich ebenso, wie der Garten (Paradeisos), welcher nach der Beschreibung eines griechischen Augenzeugen, Aristobul bei Arrian (VI. 29), das Grab des Kyros umgab; aber im Uebrigen stimmt die Gestalt des Baues genau mit dieser Beschreibung überein; auch die Halle von vierundzwanzig Säulen, welche das Ganze rechteckig umsäumte, hat sich in einigen Trümmern glatter Säulenschäfte zum Theil erhalten. Wir können daher glauben, hier wirklich das Denkmal des grossen Eroberers zu besitzen. — In einiger Entfernung von diesem Baue fand man Säulenstämme mit wagerecht cannelirter Basis und sonstige Spuren

Fig. 34.



Das Kyrosbild von Pasargadä.

1) H. Brugsch a. a. O. II. 207, mit Abbildung, wonach von dem Giebeldache nur wenige Blöcke noch erhalten sind.

eines grossen Gebäudes, und an einem der aufrecht gebliebenen Pfeiler das nebenstehende Reliefbild des Königs (Fig. 34), sieben Fuss hoch, in langem, nach assyrischer Weise eng anschliessendem Kleide, mit einem höchst wunderlichen, an ägyptische Tracht erinnernden Kopfputz und mit vier mächtigen Flügeln, die aber dem Körper gar nicht eigentlich angebildet sind, sondern ihn nur strahlenförmig umgeben. Die darüber befindliche Keilinschrift sagt: „Ich bin Kyros, der König, der Achämenide," und die Darstellung, in welcher er ganz im Profil, mit aufgehobenen Händen fortschreitend erscheint, hat wohl die Bedeutung, ihn in einem Zustande betender Verklärung zu zeigen[1]).

Sehr viel bedeutender als diese Ruinen in der Nähe von Murghab sind die noch in derselben Thalebene, aber etwa 11 geographische Meilen davon entfernt gelegenen in der Gegend von Merdascht. Hier stand die Königsburg der Perser, welche die Griechen Persepolis nennen und die Alexander im trunkenen Uebermuthe in Flammen setzte; hier sind auch die Grabmäler der späteren Perserkönige erhalten, vollkommen übereinstimmend mit den Beschreibungen der alten Schriftsteller. „An der Ostseite der Burg von Persepolis", erzählt Diodor (XVII. 71), „ist ein Berg, den man den Königsberg nennt, in welchem die Gräber der Könige sind. Der Fels ist dort ausgehauen, und enthält mehrere Kammern. Es giebt aber zu ihnen gar keinen durch die Kunst bereiteten Eingang, sondern die Särge werden durch Maschinen in die Höhe gewunden und hinein gebracht." Ein anderer Grieche[2]) berichtet von dem Grabmal des Darius Hystaspis, das derselbe sich bei seinem Leben gründete: „Seine Anverwandten wollten es sehen, aber die Priester, welche sie hinauf zogen, wurden von einem Schrecken ergriffen und liessen die Stricke los, so dass jene herunterstürzten und starben. Darüber war Darius sehr betrübt und liess den Priestern, es waren ihrer vierzig, die Köpfe abhauen." Dieser Königsberg und die Grabmäler der persischen Herrscher haben sich hier gefunden. Sie liegen nicht dicht beisammen; zwei derselben sind in dem Marmorberge Rahmed, nahe bei den bedeutenden Ruinen von Tschehil-minar, von denen unten ausfürlicher zu sprechen ist, vier andere aber etwa anderthalb Meilen davon entfernt, an einer Stelle, wo auch grosse Denkmäler der Sasanidenfürsten in den Fels gehauen sind, und die nach diesen, mit Beziehung auf den ritterlichen Nationalhelden Rustem, Naksch-i-Rustem

1) Ritter, a. a. O. VIII. 946 ff. Lassen, Zeitschr. f. d. Kunde d. Morgenlandes, VI. 157 will die Richtigkeit der Identificirung von Murghab und Pasargadä bestreiten und das Grabmal nebst der Flügelgestalt dem jüngeren Kyros beilegen, welcher 401 bei Kunaxa fiel. Vgl. Fr. Spiegel, Die altpersischen Keilinschriften. Leipzig 1862. 8. S. 72.

2) Ktesias bei Photius, Biblioth. Cap 15.

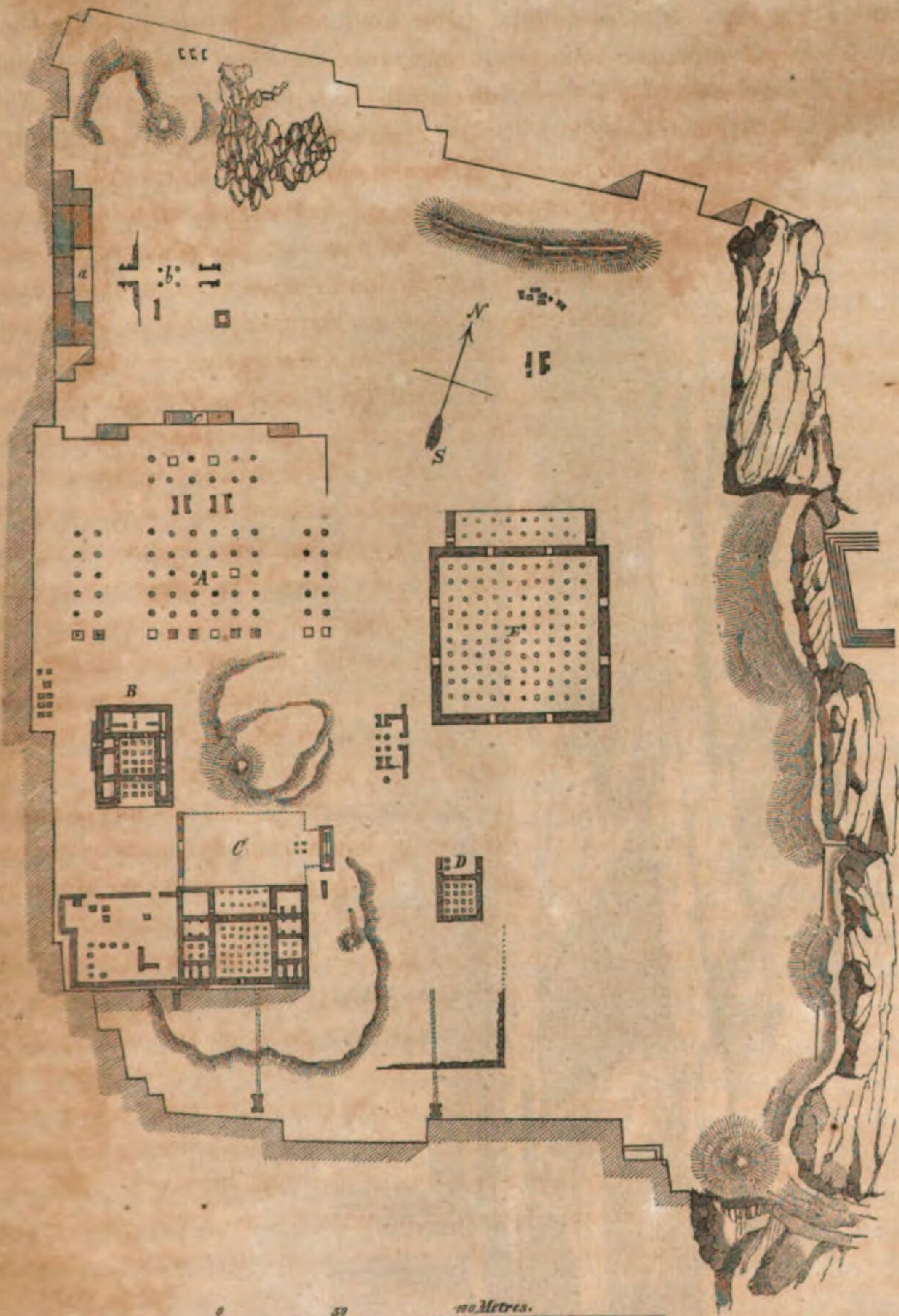
genannt wird. Ein unvollendetes ähnliches Denkmal liegt zwischen beiden Plätzen. Alle diese Grabmäler sind blosse in den Fels gehauene Reliefs, von unten her unzugänglich, indem der Stein unter ihnen senkrecht abgemeisselt ist. Sie befinden sich innerhalb einer kreuzförmigen Vertiefung von 60 Fuss Breite und 72 Fuss Höhe, und bestehen aus zwei Theilen, aus einer Säulenhalle mit falscher Thür, und darüber aus einem grossen viereckigen Felde, in welchem man den König auf einem reich mit Bildwerk verzierten Unterbau stehend vor dem Altar zu dem heiligen Feuer beten sieht. Der wahre Eingang zu den inneren Grabkammern ist noch nicht entdeckt, die untersuchenden Reisenden haben sich am Fusse der falschen Thür einen Zugang brechen lassen. Sie sind also unzugänglich, und es erklärt sich daher, weshalb es nach jener Erzählung des Heraufziehens derer, welche das Grab besuchen wollten, bedurfte. Der Grund dieser Unzugänglichkeit ist schwer anzugeben. Dass kein religiöses Gebot dieselbe nöthig machte, ergiebt sich aus der ganz abweichenden Form des Grabmals des Kyros. Die Sicherung der Kostbarkeiten, welche man der Leiche mitzugeben pflegte, auf diese Weise zu bewirken, wie man früher gemeint hat, würde kleinlich und nicht im Style persischer Grösse gewesen sein. Eher mag eine ehrfurchtsvolle Rücksicht in dieser Verborgenheit gelegen haben. — Die Gräber von Naksch-i-Rustem gehören den älteren Gliedern der Dynastie, dem Kambyses, Darius I., Xerxes, Artaxerxes I. und ihrer Familie an; die beiden Gräber am Rahmed hingegen schreibt man Darius II. und Artaxerxes II., das unvollendete schliesslich dem von Alexander überwundenen Darius Kodomannus zu. Mit Bezug auf die doppelte Reihe von Reliefgestalten, welche den thronartigen Unterbau des Feueraltars unterstützen, heisst es in der Keilinschrift am Grabe des zweiten Darius unter Anderem: „Wenn du so denkst: „„wie vielfach waren die Länder, welche der König Darius regierte!““ so sieh dieses Bild an: sie tragen meinen Thron, damit du sie kennst“[1]).

In naher Verbindung mit zweien dieser Gräber stehen, wie gesagt, die grandiosen Ruinen von Tschehil-minar, oder die „vierzig Säulen“, wie sie das Volk mit ungenauer Schätzung der Zahl nennt[2]). Es sind die Ueberreste eines königlichen Gebäudes von der höchsten Pracht, das sich auf einem Vorberge am Fusse des höheren Gebirges über der

[1]) Fr. Spiegel, Die altpers. Keilinschriften. S. 53.

[2]) Arabische und persische Inschriften an den Felsen zeigen, dass vom 10. bis zum 15. Jahrh. diese Ruinen noch immer als ein befestigter Platz zum Aufschlagen des Lagers muhammedanischer Fürsten benutzt wurden, die dann ihre Reflexionen über die Hinfälligkeit irdischer Grösse, wie sie der Ort ihnen einflösste, schriftlich zurückliessen. Ritter, a. a. O. VIII. 921.

Fig. 35.



Grundriss von Persepolis.

Ebene terrassenförmig erhebt (Fig. 35). Eine Doppeltreppe von Marmor (a), breit und bequem genug, dass zehn Reiter neben einander hinauf reiten können, führt auf die erste Terrasse, wo Portale und

Säulengänge (b) den Weg bezeichnen, auf welchem man im feierlichen Umzuge zu der zweiten Treppe (c) gelangt, die wiederum in gleich mächtigen Verhältnissen zu einer höheren Terrasse führt. Hier sind die Ueberreste grosser vielsäuliger Hallen (A), die entweder bloss zum Durchzuge oder zum Aufenthalte von Hofleuten, Leibgarden, und den

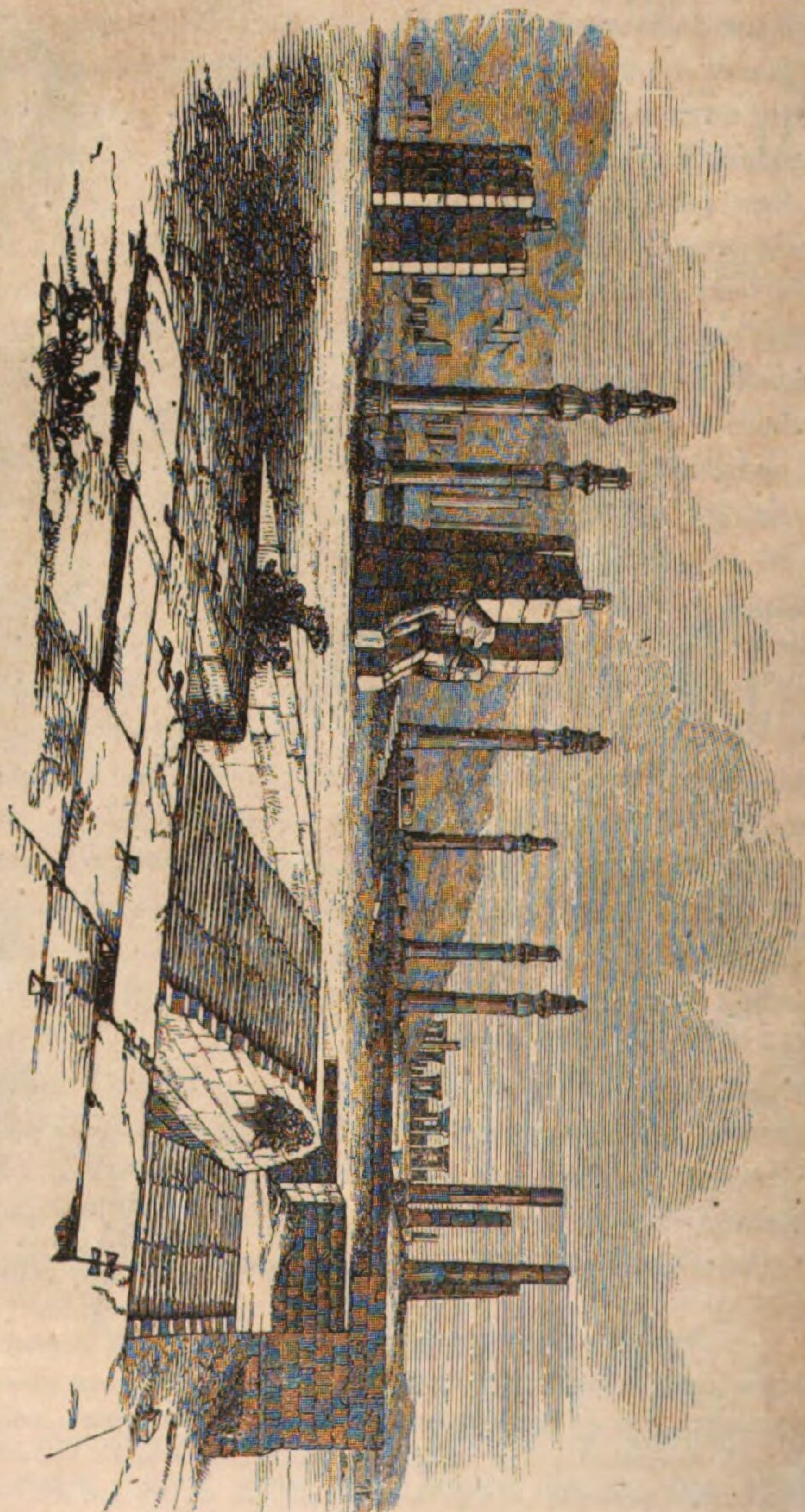


Fig. 36.

Ansicht der Palastruinen von Persepolis.

Begleitern der Abgesandten bestimmt waren. Theils auf derselben Fläche, theils auf höher gelegenen Stellen sind noch die Ueberreste einzelner bedeutender Gebäude erhalten (B—C), von denen eines nach seiner Lage und zufolge des Inhaltes seiner Bildwerke für feierliche Gesandtschaften, andere, vielsäulige Hallen und kleinere Gemächer enthaltend, als königliche Wohnung gedient haben mögen. Grosse Räume dazwischen sind mit unkenntlichen Trümmern bedeckt, und deuten also auf sonstige völlig verschwundene Baulichkeiten hin (Fig. 36). Das Ganze ist von einer mit starken viereckigen Thürmen ausgestatteten Ringmauer eingefasst, welche sich an die dahinter gelegenen Felsen anschliesst und im Wesentlichen viereckig nach den Himmelsgegenden orientirt, aber, wahrscheinlich der Gestalt des Felsbodens folgend, in mancherlei Vor- und Rücksprüngen gebrochen ist. Ihr Umfang beträgt über 4000 Fuss. Die Bestimmung dieses grossartigen Gebäudes hing ohne Zweifel mit den Königsgräbern zusammen, sei es nun, dass es bloss ein Grabkloster, der Aufenthaltsort für die Magier und Ehrenwachen der Gräber, sei es, dass es ein Reichspalast zur Aufnahme des Königs auf seinen Reisen und zu feierlichen öffentlichen Handlungen war. Für diese Annahme sprechen besonders die merkwürdigen bildlichen Ausschmückungen, die wir unten zu betrachten haben, ohne dass man deshalb anzunehmen braucht, dass es eine bleibende königliche Residenz war, was allerdings nach der Gestalt der Gebäude nicht wahrscheinlich ist. Dies stimmt sehr wohl mit dem überein, was wir von der Königsburg Persepolis wissen. Die Könige von Persien hatten aus dem früheren Nomadenleben ihres Volkes auch in der Zeit ihrer höchsten Macht die Sitte beibehalten, den Wohnsitz nach den Jahreszeiten zu wechseln. In der kälteren Zeit residirten sie in Babylon, im Frühling und Sommer zogen sie das kältere Klima von Susa und Ekbatana vor. Finanzielle und politische Rücksichten mögen dabei mitwirkend gewesen sein. Neben diesen drei Residenzen wird aber Persepolis nicht genannt, und es scheint daher bleibender Aufenthalt des Hofes nicht gewesen zu sein. Dennoch muss es eine officielle Wichtigkeit für das persische Reich gehabt haben, welche der Brandfackel Alexander's eine symbolische Bedeutung gab. Es ist daher höchst wahrscheinlich, dass es ein Reichspalast, die Grabstätte der königlichen Vorfahren, und der Schauplatz gewisser öffentlicher Handlungen des Monarchen, der Opfer und Annahme der Geschenke oder Tribute der Provinzen war, den der Hof jährlich besuchte, aber ohne sich in dieser Grabesnähe länger, als zu den Feierlichkeiten nöthig, aufzuhalten. Für eine solche Bestimmung war aber das Gebäude von Tschehil-minar vollkommen geeignet; mit der Rückwand der Grabfelsen,

mit seinen majestätischen Treppen und Terrassen ein würdiges Theater für das pomphafte Ceremoniell, leicht übersichtlich für den Monarchen auf seiner Höhe, und den Augen des Volkes in der Ebene weithin zugänglich. Wir haben daher allen Grund, hier Persepolis anzunehmen [1]), wo dann der Festsaal, den Alexander zerstörte, — da die Säulen der erhaltenen Theile keine Spur von Feuer zeigen, — auf einer der jetzt leeren, schuttbedeckten Stellen gestanden haben mag [2]).

Das Technische des Baues ist bewundernswürdig schön, die Säulen von weissem Marmor, das sonstige Mauerwerk aus dem schwarzen Steine des Berges selbst. Die Quadern sind vortrefflich behauen, von beträchtlicher Grösse und ohne Cement mit kaum sichtbaren Fugen aufeinander gelegt. Alle Wände sind mit Sculpturen und Inscriptionen in den verschiedenen Alphabeten der eigenthümlich persischen Keilschrift bedeckt. Die bisher entzifferten enthalten Formeln frommer Weihe und officielle Titel des Darius und Xerxes, z. B.: „Ich, Darius, der grosse Herrscher, der König der Könige, der König dieser guten Völker, der Sohn des Hystaspes, der Achämenide, edeln Geschlechts, habe dies errichtet“ [3]). In der hundertsäuligen Audienzhalle finden sich auch die Namen der Völker, die hier als Tribute bringend dargestellt sind [4]).

1) Die Gründe, welche u. A. Hirt, Gesch. d. Bauk. I. 168 dagegen angeführt hat, scheinen nicht bedeutend. Diodor's Beschreibung (XVII. 71) der dreifachen Ringmauer würde vollkommen zutreffen, wenn eine dritte Mauer in der Ebene das höher gelegene eigentliche Schloss umgeben haben sollte. Ueberdies ist es mehr ein glücklicher Zufall, wenn die Beschreibungen dieses Autors zutreffen, als auffallend, wenn sie, selten auf Grund eigener Anschauung und meist nachlässig abgefasst, nicht mit anderen übereinstimmen. Die Entfernung der Königsgräber, welche Diodor auf 400 Schritt angiebt, macht noch weniger Schwierigkeit, da er oder der Berichterstatter, den er vor sich hatte, leicht von dem Eingange des Palastes gesprochen haben mag, der allerdings 400 Schritt und selbst mehr von den Gräbern entfernt ist.

2) Ker Porter bei Ritter a. a. O. VIII. 923.

3) Die Widmungsinschrift an den Wänden des Eingangsportales beginnt so: „Ein grosser Gott ist Ormuzd, welcher diese Erde schuf, welcher jenen Himmel schuf, welcher den Menschen schuf, welcher die Annehmlichkeit schuf für den Menschen, welcher den Xerxes zum König machte, den einzigen König Vieler, den einzigen Gebieter Vieler. — Ich bin Xerxes, der Grosskönig, der König der Könige, der König der Länder, die aus vielen Stämmen bestehen, König dieser grossen Erde auch fernerhin, Sohn des Königs Darius, der Achämenide. — Es spricht Xerxes, der Grosskönig: Durch die Gnade Ormuzd's habe ich diesen Thorweg gemacht, der alle Völker zeigt“ u. s. w.

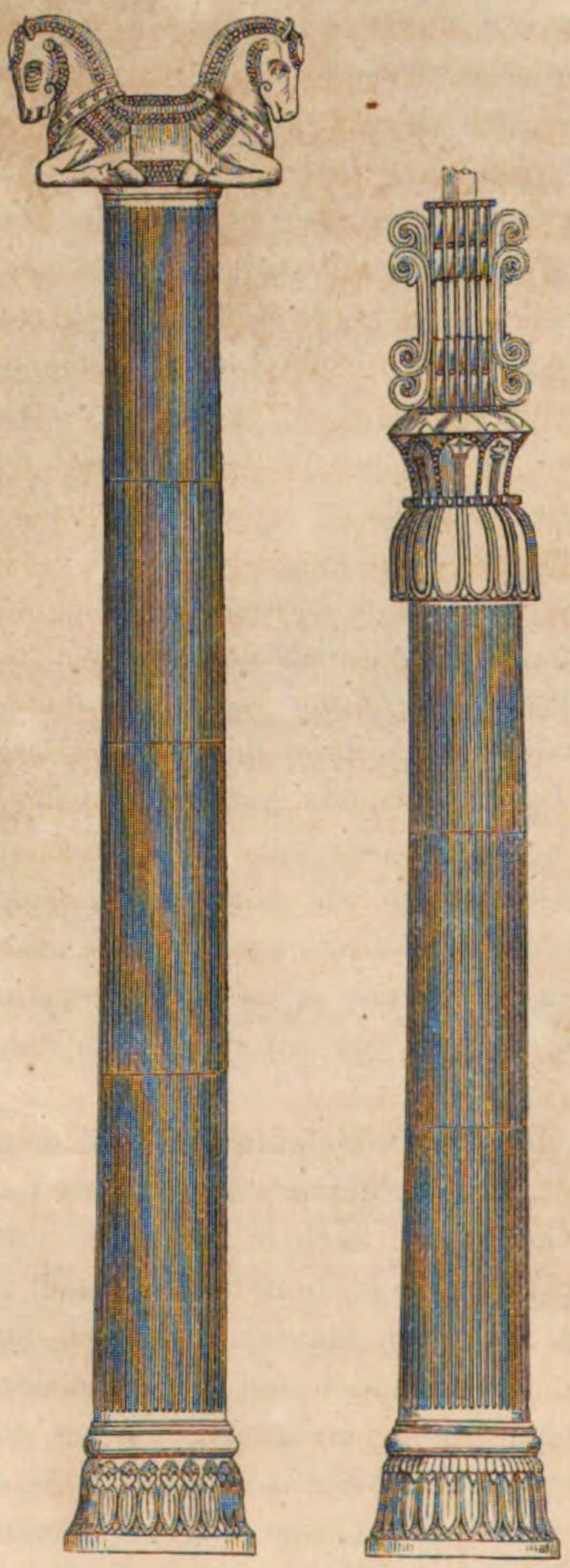
4) Es ist dies die Halle, welche auf unserem Gesammtplan (Fig. 35) mit E bezeichnet ist. Die auch an anderen Stellen ähnlich wiederkehrende Inschrift lautet: „Es spricht Darius, der König: Durch die Gnade Ormuzd's sind es diese Länder, die ich regiere mit diesem persischen Heere, welche sich vor mir fürchteten und mir Tribut

Höchst interessant und bedeutend ist sowohl das Architektonische als der Gegenstand und Styl der reichen Bildwerke. Bemerkenswerth ist zunächst in baulicher Beziehung die terrassenförmige Anlage, welche uns sofort an die assyrischen Paläste erinnert, nur dass sie dort im Flachlande des Tigris durch Unterbauten künstlich geschlossen war, hier aber fast von selbst durch die nothwendige Bearbeitung des Felsens entstand. Man hat wohl den gemeinsamen Ursprung dieser aufstrebenden Form in der stufenförmigen Pyramidalgestalt einiger indischen Pagoden und babylonischen Tempel zu finden geglaubt, allein die Bedeutung und Wirkung ist eine ganz andere, fast entgegengesetzte. Diese Pyramidalform, steil und abgeschlossen, auf ein Inneres sich beziehend, welches sie undurchdringlich verhüllt, macht eher einen finsteren Eindruck, während die mässig ansteigenden, mit Gärten und Prachtgebäuden besetzten Terrassen heiter und freundlich sich dem Sonnenlichte darbieten. Daher sehnte sich jene Nitokris, oder wie die persische Prinzessin auf dem babylonischen Throne heissen mochte, unter den Pyramidalbauten ihrer Residenz nach ihren heimischen Berg-Paradiesen, deren Nachahmung ihr Gemahl in den hängenden Gärten zu schaffen suchte. Ebenso wie diese dürfen wir dann aber auch die künstlichen Terrassen der assyrischen Fürsten als eine Nachahmung, freilich nicht der Bauten von Persepolis, die damals noch nicht existirten, wohl aber der in diesen Gebirgen, aus denen ja auch die Assyrier einst in das Flachland herabgestiegen waren, von Alters her üblichen natürlichen Berggärten betrachten.

Im Uebrigen finden wir dann freilich das architektonische Element hier schon bedeutend weiter entwickelt als in Ninive. Zwar wurde der Erdziegel nach altbabylonisch-assyrischer Weise auch in Persepolis verwendet; eine Mauer im Rücken der Terrasse besteht daraus, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass die fehlenden Mauern zwischen den jetzt noch aufrechtstehenden Portalen, dass endlich die Wohngebäude der Stadt aus demselben vergänglichen Stoffe bestanden. Aber die edleren Glieder der Architektur sind von vortrefflich bearbeitetem Marmor und feiner Bildung. Namentlich kommen mächtige tragende Säulen (Fig. 37) in grosser Zahl und verschiedenen Formen vor. Das Gemeinsame aller ist ein runder schlanker Stamm, der sich bei Weitem als der Haupttheil der Säule darstellt, und gegen welchen Kapitäl und

brachten: die Bewohner von Susiana, die Meder, die Babylonier, die Araber, die Assyrer, die Aegypter, die Armenier, die Cappadocier, Çparda, die Griechen des Festlandes und die der Inseln und diese Länder im Osten: die Sagarthier, die Parther, die Zarakas, Aria, Baktrien, Çugda, Chorasmien, die Sattagyden, Arachosien, Indien, Gandâra, die Çakas und die Makas.“ Vgl. Fr. Spiegel, Die altpersischen Keilinschriften. S. 47 ff.

Fig. 37.



Säulen von Persepolis.

Basis als untergeordnet erscheinen [1]). Die Kapitäle bestehen meistens aus zwei halben Pferden oder Stieren, deren Vorderfüsse über den Rand des Säulenstammes herüberragen, während sie mit dem Nacken an einander stossen, doch so, dass ein Einschnitt, in welchen ohne Zweifel der Balken gelegt wurde, zwischen ihnen bleibt: eine Form, die freilich noch etwas Rohes und Schwerfälliges hat. Andere Kapitäle sind von sonderbarer Gestalt, sehr zusammengesetzt, indem der Stamm zunächst oben eingezogen und mit herabhängenden Blättern bedeckt ist, aus denen ein mit Perlenschnüren besetzter Kelch aufsteigt; Blätter und Kelch sind wahrscheinlich Nachahmung oder Andeutung der Lotosblume; darüber erhebt sich ein schmaleres und ziemlich hohes Glied, mit Verzierungen, die den Schnecken der ionischen Kapitäle gleichen, doch in umgekehrter Lage, vertical wo jene horizontal sind, und zwar an jeder Ecke doppelt. Wenn nicht etwa dieser oberste Theil schon in das Gebälk eingriff, sondern entweder direkt oder durch Vermittelung jener Thierleiber, wie sie auch über dem Kelch- und Volutenkapitäl zuweilen vorkommen, (vgl. Fig. 40)[2]), die Decke wirklich trug, so war diese schwächliche, gebrechliche Form höchst unglücklich gewählt. Ebenso

[1]) Eine Uebersicht über die verschiedenen Formen und Grössen der Säulen bietet die Parallele bei Flandin et Coste a. a. O. Pl. 168bis.

[2]) Es ist nicht unwahrscheinlich, dass diese monströse Combination, welche durch die oben zur Vergleichung herbeigezogenen Säulen von Susa neuerdings ausser Zweifel gestellt ist, sogar bei dieser ganzen Säulengattung die gewöhnliche war. Vgl. Kugler, Gesch. der Baukunst I. 108 ff.; W. K. Loftus, Travels and researches. S. 369 ff.

ungewöhnlich ist die Basis, indem sie unter einem runden Wulst einen runden Stylobat, nicht von senkrechter, sondern von geschwungener Linie, ähnlich der Form eines umgestürzten Kelches, hat. Die Säulen selbst und ebenso Kapitäl und Basis sind cannelirt. An den Säulenbasen der Grabfaçaden fehlt das kelchförmige Glied, was indessen keinen sicheren Schluss auf wirkliche Bauten zulässt. Die Säulen sind sehr schlank; bei einer Höhe von 44 Fuss [1]) haben sie nur eine Stärke von 4 Fuss 2 Zoll, somit eine Höhe von mehr als zehn Durchmessern. Sie gleichen mithin nicht den griechischen oder ägyptischen Säulen, die beide gedrungener waren, sondern erst den spätrömischen. Der Stamm hat eine gelinde Verjüngung [2]). Die schlanke Gestalt der Säulen fällt um so mehr in's Auge, weil sie in bedeutenden Intervallen — von 28 Fuss, mithin von sechs bis sieben Durchmessern — stehen. Die durch schmale Stäbe getrennten Cannelirungen sind flach und dünn, bis zu 52 an jeder Säule, und alles kommt daher zusammen, um den Säulen einen Ausdruck von Leichtigkeit und geringer Kraft zu geben.

Vom Gebälk ist in den Gebäuden nichts erhalten, ohne Zweifel war es, wie wir auch in den Beschreibungen der griechischen Schriftsteller von der Burg in Ekbatana (vgl. S. 203) und von dem persepolitanischen Schlosse bei dem Brande Alexander's erfahren, von Holz. An den Grabmälern (Fig. 38) erscheint es sehr ausgebildet und in einer

Fig. 38.



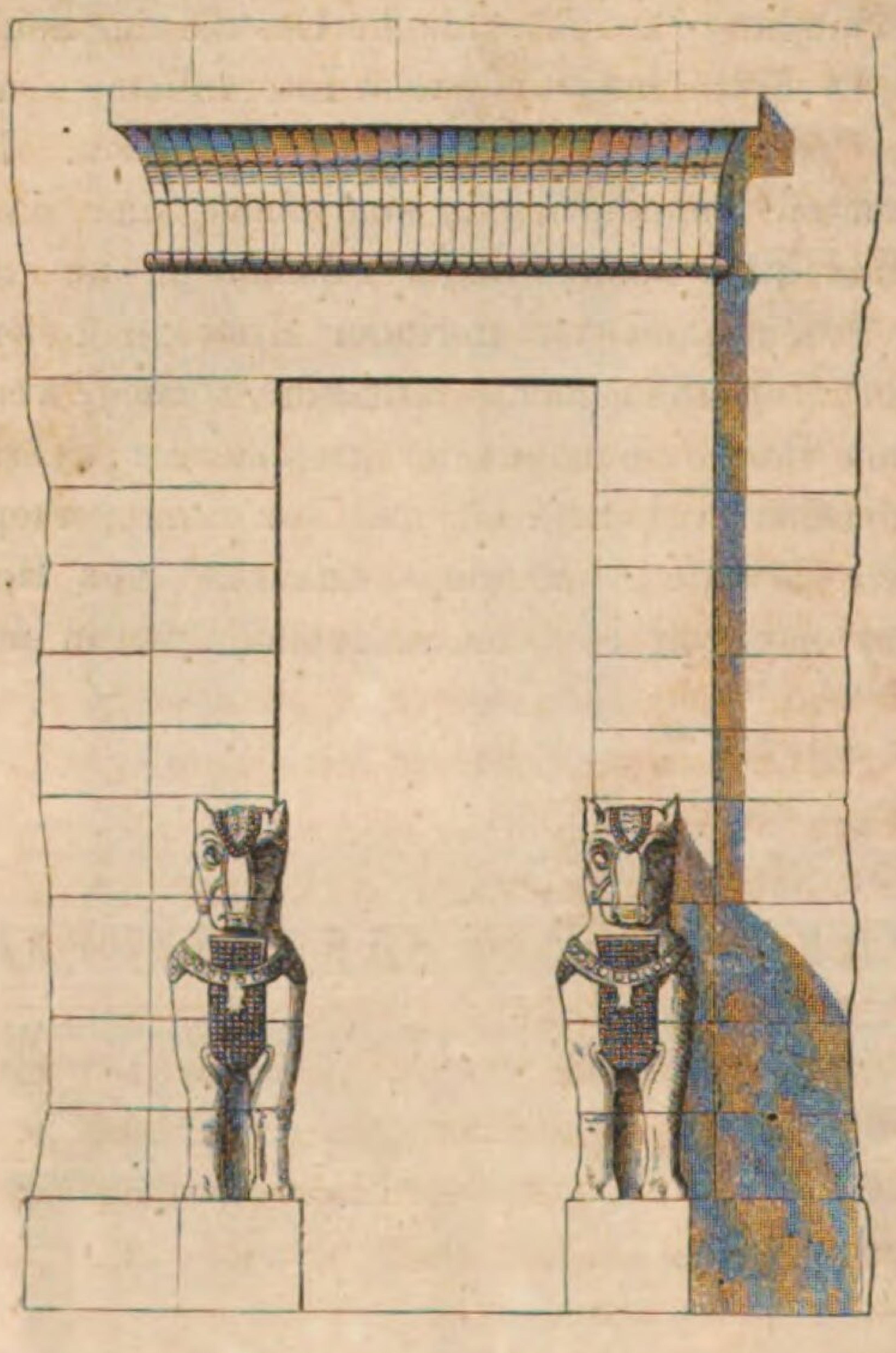
Von den Königsgräbern bei Persepolis.

[1]) Ohne Basis und Kapitäl; mit beiden übersteigen sie die Höhe von 60 Fuss. Vgl. Flandin a. a. O. Pl. 168^bis.

[2]) Die eigenthümliche Anschwellung, von der W. Ouseley bei Ritter a. a. O. VIII, 918 spricht, wird durch die neueren Aufnahmen der Monumente nicht bestätigt. Den Grad der Verjüngung veranschaulicht Flandin a. a. O. Pl. 75, 92 u. a.

auffallenden Aehnlichkeit mit dem Gebälk des ionisch-griechischen Styles, Der Hauptbalken ist ganz wie der ionische Architrav in drei überspringende Streifen eingetheilt. Darüber ruht der obere Balken auf kleinen Klötzchen, die den Zahnschnitten des ionischen Styles sehr ähnlich sehen. Ueber diesem endlich ist ein breiter Fries, der zuweilen mit Bildwerk, einer Reihe von Stieren, Löwen oder Hunden verziert ist, und durch sein Verhältniss auch an den griechischen Fries erinnert, wenn er gleich nicht die Stelle desselben einnimmt [1]). Die Thüren dagegen (Fig. 39) haben eher eine ägyptische Form, indem über dem völlig senkrechten Thürgerüst ein Gesims in Form einer mit mehreren Reihen von Lotosblättern verzierten und unten mit einem ornamentirten Rundstab eingesäumten Hohlkehle ruht [2]).

Fig. 39.



Portal in Persepolis.

So weit wir aus den erhaltenen Bruchstücken urtheilen können, waren diese kleineren Theile keineswegs den luftigen Verhältnissen der Anlage entsprechend, weder zierlich noch harmonisch; sie scheinen vielmehr trotz einiger Ansätze zu feinerer Gliederung und Verzierung im Ganzen etwas Sprödes und Willkürliches gehabt zu haben, leichte und schwankend geformte Theile, wo es auf Solidität des tragenden Gliedes ankam, und dann wieder schwere und überhängende.

[1]) Die Restauration des Gebälks mit zwiefach abgestuftem Architrav und viergetheiltem Fries bei Flandin et Coste a. a. O. Pl. 118, und danach bei Reber a. a. O. S. 84, beruht auf keiner sicheren Grundlage.

[2]) Die Verzierung der Hohlkehle besteht — was auf unserer kleinen Abbildung nicht

Ueber den weiteren Aufbau, namentlich über das Material der Füllungsmauern und die Bedachung sind wir völlig im Dunkeln. Wahrscheinlich bildeten Ziegel oder ein leicht zerstörbares Bruchsteinmauerwerk den Kern der Wände, deren Aeusseres dann durch Verputz oder sonstige Bekleidung, sowie durch eine gewiss nicht sparsame Polychromie mit dem Glanz der Marmorsäulen, Pfosten und Portale in's Gleiche gesetzt war. Aeltere wie neuere Reisende haben an den marmornen Resten zahlreiche Spuren von Farben wahrgenommen [1]. Die Beleuchtung mag, ähnlich wie bei den assyrischen Bauten, durch kleine hoch angebrachte Fenster bewirkt worden sein. Genaueres lässt sich indessen darüber so wenig wie über den oberen Abschluss der Baulichkeiten sagen. Ein zweites Geschoss wird hier wie zu Ninive ohne weitere monumentale Beweise schwerlich anzunehmen sein. Die terrassenförmige Anlage und die verschiedenen Höhendimensionen der Portalhallen, kleineren Zimmer und Säle mussten ohnehin dem Profil des gesammten Aufbaues dieser Palastarchitektur ein höchst imposantes Aussehen geben.

In dem Grundrisse der einzelnen Baulichkeiten scheint die quadratische Form vorzuherrschen. Eine solche haben die Wände des anscheinend zu feierlichen Audienzen bestimmten Saales. Zweimal finden sich auch vielsäulige Räume, ähnlich wie wir sie später als einen nothwendigen Theil der grösseren ägyptischen Tempelbauten kennen lernen werden, von sechsunddreissig, einmal sogar von hundert im Quadrat gestellten Säulen. Indessen kommen daneben auch längliche Säulengänge und kleinere Seitengemächer vor.

Die neueren Schriftsteller haben sich bemüht, den Ursprung auch dieser architektonischen Formen bei einem anderen Volke aufzufinden, und nach der Aehnlichkeit einzelner Theile in Verbindung mit den Nachrichten über die fremden Künstler im Dienste persischer Könige bald dem ägyptischen Styl bald dem griechischen einen überwiegenden Einfluss zugestanden [2]. Allein wenn auch die griechische Kunst, die aber zu den Zeiten des Kambyses und Darius noch kaum so weit ge-

deutlich wird — aus lauter eingetieften Blättern, die in ihren erhöhten Rändern aneinander stossen, die Bildung des Rundstabs nähert sich sehr der Perlenschnur des griechischen Styles. Vgl. Flandin a. a. O. Pl. 118, 157^bis und 177.

[1]) Ein kühner Versuch, das Ganze in dieser seiner Farbenpracht wiederherzustellen, findet sich bei Flandin et Coste a. a. O. Pl. 87. Semper, Stil I. 396 nennt das dadurch erzeugte Bild „falsch und armselig“ und dringt auch hier auf eine „reiche und entschiedene Polychromie.“

[2]) Hirt, Gesch. der Baukunst I. 176 ff; W. Lübke, Gesch. der Baukunst, 3. Aufl. S. 47 ff. Vgl. dagegen Fr. Kugler, Gesch. der Baukunst I. 111 ff; J. Braun, Gesch. der Kunst I. 281—94.

diehen war, um als Vorbild zu dienen, oder die ägyptische auf Einzelnes an der Bildung der Säulen, am Gebälk und andererseits an der hohlkehlenförmigen Portalbekrönung eingewirkt haben soll, so ist dies im Ganzen doch höchst unbedeutend; der Hauptcharakter des Styles und der Grundgedanke der Anlage der persischen Bauten sind jenen beiden fremd. Auch in den Details ist bei auffallender Aehnlichkeit gewisser Formen die Anwendung von der Art, dass sie den Gedanken einfacher Nachahmung völlig ausschliesst. Wer z. B. ein ionisches Kapitäl gesehen, und daran wahrgenommen hat, wie das Polster mit den Voluten auf seinen Ecken ein elastisch tragendes Glied darstellt, kann darauf verfallen, es umgekehrt, aufrecht gestellt, zu brauchen? Allerdings mag ein barbarischer Sinn die eigentliche Bedeutung der Form miskennen, sie falsch anwenden; aber griechischen Künstlern wäre dies unmöglich gewesen, und selbst von einem Barbaren ist es kaum denkbar. Denn welches Interesse konnte die Form des Volutenkapitäls ihm erwecken, wenn er sie in dem Grade missverstand? Nicht viel anders verhält es sich mit dem vielsäuligen Raume, der in den ägyptischen Tempeln eine Vorhalle ausmacht, hier aber in ganz anderer Bedeutung angewendet ist. Dagegen dürfen wir allerdings diese Volutenkapitäle mit jenen Voluten, welche wir in der Architektur und an den Geräthen von Ninive fanden, in Verbindung bringen, und daraus schliessen, das diese und andere architektonische Formen, welche bei den älteren vorderasiatischen Völkern einheimisch waren, auf die Details des persischen Styles, wie auf die des griechisch-ionischen, Einfluss gehabt haben, wodurch sich dann manche Uebereinstimmungen beider, in der Volutenform der Kapitäle, in der Basis und im Schaft der Säule, erklären. Die Wahrnehmungen neuerer Reisenden in Kleinasien[1]) scheinen auf einen solchen Zusammenhang hinzudeuten, und wir haben noch genauere Aufklärung darüber von weiteren Forschungen zu erwarten. Wenn aber auch solche Einzelheiten von anderen Nationen entlehnt sein mögen, da ja, wie Herodot berichtet, die Perser höchst geneigt waren, Fremdes anzunehmen, so bleibt dafür das Charakteristische der Anlage, das Terrassenförmige, wozu sich in den Stufenbauten Mesopotamiens doch nur der Ansatz findet, in dieser grossartigen monumentalen Ausführung den Persern eigenthümlich.

Ausser den Bauten von Tschehil-minar sind noch an einigen anderen Stellen Fragmente persischer Architektur erhalten. Ganz in der Nähe der grossen Terrasse, einige hundert Schritte südlich, findet sich

[1]) Leake, Fellows, Texier, Spratt und Forbes, Steuart, Newton u. A. Die Resultate ihrer Forschungen werden in der ersten Epoche der griechischen Kunst näher betrachtet werden.

der quadratische Unterbau eines palastähnlichen Gebäudes, nach den sechs erhaltenen Säulenbasen und anderen Resten zu urtheilen, altpersischen Ursprungs; und ebenso lässt sich nordwärts, gegen die Strasse nach Isfahan zu, eine ganze Kette von architektonischen Resten aus der Achämenidenzeit, an denen seit den Tagen der Sasaniden der Name Istakher haftet, bis in das Felsenthal des Murghab-Flusses verfolgen[1]). Derselbe Weg führt über Isfahan weiter hinaus nach Hamadan, wo die persische Königsstadt Ekbatana, die jüngere dieses Namens, in einer Anzahl grösstentheils uncannelirter Säulentrommeln uns freilich nur sehr dürftige Reste ihrer von Polybius (X. 27) mit leuchtenden Farben geschilderten Herrlichkeit hinterlassen hat[2]). Südwestlich davon, an der alten Königsstrasse nach Susa und Babylon, und im äussersten Süden des Landes, bei Darabgerd, Firuz Abad, Schiraz und Schapur[3]), finden sich ebenfalls altpersische Monumente, von denen man einige für Paläste, andere für Feueraltäre hält, im Thale von Kengawer (Kongaver) Ruinen eines grossen Gebäudes mit Säulen, wie jene in Persepolis mit dem Lotoskelch und den Schnecken am Kapitäle, dann bei Behistan (Bisutun), wo wir, neben Felssculpturen und Marmorpfeilern, noch eine ähnliche Plateform wie dort erkennen[4]). In der neueren Zeit ist endlich auch das alte Susa, welches die Perser nach Strabo (XV. 3. 728) unter allen ihren Königsburgen am reichsten schmückten, bei dem heutigen Schusch in den Niederungen östlich vom Tigris wieder aufgefunden worden[5]). Hier, an den Ufern des kleinen Schaurflusses, nordöstlich von dem unscheinbaren Gebäude mit fichtenzapfenförmigem Aufbau, welches die Tradition als das Grab des Propheten Daniel bezeichnet, fand sich der Unterbau eines Palastes von 343 Fuss 9 Zoll Länge und 244 Fuss Breite, ganz nach Art der grossen Audienzhalle von Persepolis angelegt, mit 36 auf quadratischer Basis ruhenden Säulen in der Mitte und ausserdem drei Vorhallen im Norden, Osten und Westen, deren jede 12 in zwei Reihen gestellte Säulen zeigt. Letztere (Fig. 40) haben glockenförmige Basen und über den aufrecht

[1]) Fr. Kugler, a. a. O. I. 112; H. Brugsch a. a. O. II. 140 ff.

[2]) Jam. Morier, Second journey trough Persia. London 1818. Pag. 269; Flandin et Coste, Perse anc. Pl. 25; Fr. Kugler, a. a. O. I. 97; Semper, Stil I. 394, welcher Letztere übrigens mit Polybius die zwei Städte des Namens Ekbatana, das ältere im nördlichen Medien, vermuthlich bei Takht-i-Suleiman (vgl. S. 188), und dieses jüngere bei Hamadan verwechselt. Vgl. über deren Unterscheidung Vaux, Niniveh und Persepolis, übers. v. Zenker S. 280 ff., 310 ff; Spiegel, Eran. S. 317.

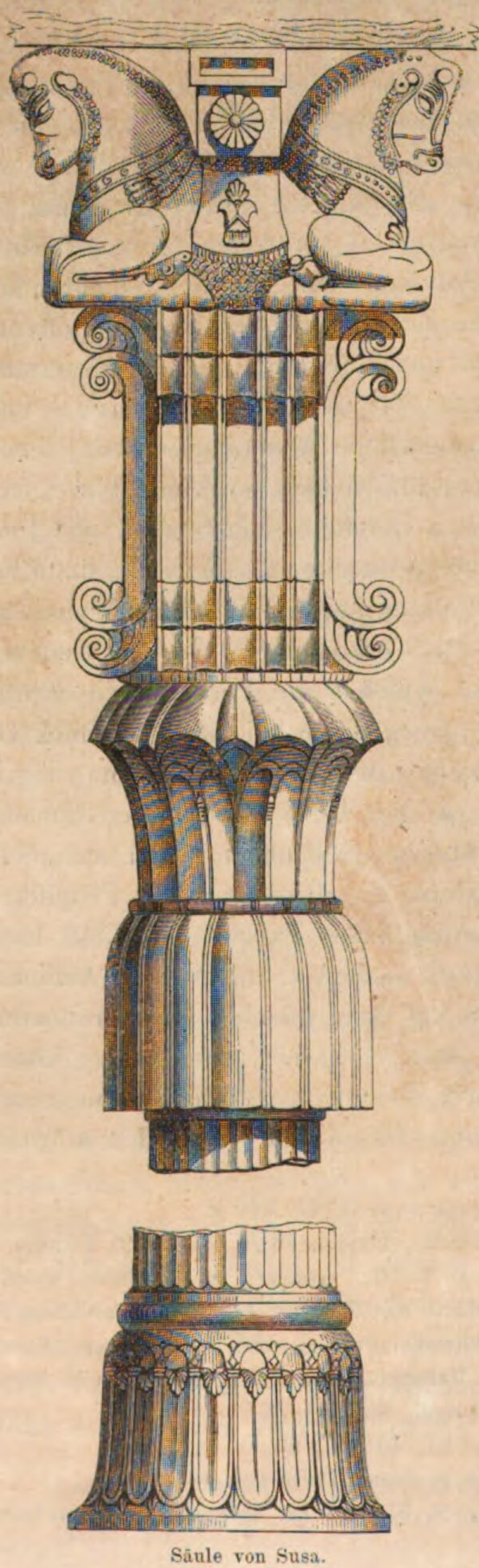
[3]) Flandin et Coste, a. a. O. Pl. 31, 34—37, 45—47, 55.

[4]) Ritter a. a. O. IX. 346, 350; Flandin et Coste, Perse anc. Pl. XV.

[5]) W. K. Loftus, Travels and researches. S. 317 ff; Fr. Spiegel, die altpersischen Keilinschriften. S. 65, 112 ff.

stehenden Voluten des Kapitäls die beiden halben Stierleiber, welche man gewissen Spuren zufolge vielleicht auch bei den Säulen des Mittelraumes voraussetzen darf (Vgl. oben S. 198). An diesen Säulen mögen die „weissen, rothen und gelben Tücher, mit leinenen und scharlachenen Seilen, gefasset in silbernen Ringen“, befestigt gewesen sein, von denen der Bericht von der Hofhaltung des Königs Ahasveros im Buch Esther (I. 6) uns erzählt. In den dreisprachigen Inschriften an den quadratischen Säulenfüssen werden Darius I., Artaxerxes I. und Artaxerxes Mnemon als Erbauer der Halle genannt. Die übrigen Ruinenhügel von Schusch sind bis jetzt noch nicht näher untersucht. Das Aufgefundene genügt indess vollkommen, um die Uebereinstimmung der Bauten von Susa mit denen der übrigen altpersischen Städte zu beweisen.

Fig. 40.



Säule von Susa.

Wir dürfen daher die feste Ausbildung eines eigenthümlichen architektonischen Styles bei den Persern nicht bezweifeln. Dagegen sind die Bildwerke, welche sich in Persepolis und in den Ruinen von Behistan vorfinden, denen von Ninive nahe verwandt, wenngleich mit manchen bemerkenswerthen Verschiedenheiten.

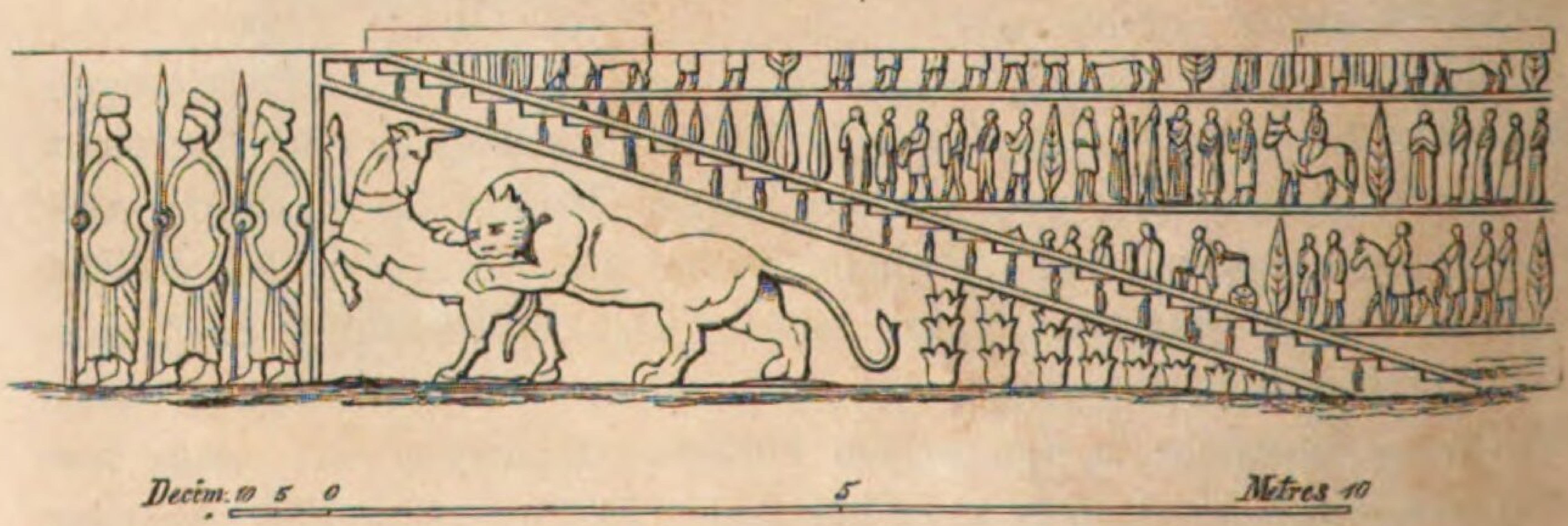
Wie in Ninive sind in Persepolis alle Wände mit Reliefs bedeckt. Ich erwähne zuerst die Darstellung auf den Grabmälern, weil sie uns am Leichtesten in die persische Denkweise einführt. Wir

sehen hier, wie bereits oben (S. 192) erwähnt, auf einem thronartigen Gerüst einen Altar mit dem heiligen Feuer und vor demselben in ehrerbietiger Ferne, aber auf einem durch mehrere Stufen erhöhten Ehrenplatze, eine stehende Gestalt, im langen Talar, mit spitzem Bart und dickem Haupthaar, das unter der flachen Tiara hervortritt; die eine Hand auf den Bogen gestützt, die andere etwas erhoben. Wir können nicht zweifeln, dass es der König als frommer Verehrer des heiligen Feuers ist. Ueber ihm schwebt eine ähnliche, bedeutend kleinere Gestalt, eigentlich nur ein Oberleib, indem die Beine durch ein verhältnissmässig zu kurzes Gewand bedeckt sind, wahrscheinlich der Feruer des Königs, sein Genius oder Urbild, wie nach persischer Lehre jedes Wesen einen solchen besitzt; wir würden etwa sagen die Seele, aber ohne dass dabei an eine Trennung von dem Leibe zu denken ist. Das Gerüst, auf dem diese Opferscene vorgeht, wird von zwei Reihen von Männern mit aufgehobenen Armen, ähnlich den Atlanten der griechischen Baukunst, getragen, wie aus der oben (S. 192) angeführten Inschrift hervorgeht, um die Herrschaft des Königs anzudeuten. An den Ecken des Gerüstes sieht man den Kopf des Einhorns. Dass es die Profildarstellung eines zweigehörnten Stieres sei, bei der das eine Horn das andere deckt, ist minder wahrscheinlich. Am Fusse desselben steht auf jeder Seite ein Wächter. An den Seitenwänden der Vertiefung, in welcher das Relief eingehauen, ist in drei Reihen übereinander eine Abtheilung der speertragenden Leibgarde, im langen medischen Gewande und mit der Tiara, angebracht. Man sieht also, das Ganze stellt ein feierliches Opfer mit allem Ceremoniell des Hofstaates vor.

Ebenso finden wir an den Wänden der Burg überall Darstellungen feierlicher Handlungen des Königs. Eigentlich Religiöses konnte nicht vorkommen, da die Lehre Zoroasters keinen Mythus hat, und die Gestalten des Ormuzd und Ahriman sowie der Genien beider Reiche nicht dargestellt wurden und fast mehr Allegorien abstracter Gedanken als wirklich von der Phantasie ausgebildete Persönlichkeiten sind. Gleich am Eingange in den ersten Porticus empfangen uns, ganz wie in Ninive, als Thürwächter zwei kolossale Thiere, zwanzig Fuss lang und achtzehn hoch, Kopf und Vordertheil frei herausragend, das Uebrige in Relief. Der Körper lässt die Gestalt eines kräftig fortschreitenden Stieres erkennen, die Köpfe sind fortgehauen. Weiterhin zwei andere Thiere, ebenso gross und von derselben Körperform, aber mit gigantisch emporgeschwungenen Flügeln, die ihnen aus den Schultern hervorwachsen, und ferner mit einem Menschenhaupte, dessen langer Bart künstlich gekräuselt und mit der Tiara gekrönt ist, also fast völlig dieselben

Gestalten wie in Ninive. Die Zeichnung dieser Thiere ist geregelter und von kräftigerem Schwunge der Linie, die Proportionen sind sehr gut. Beine und Hüften haben starke Musculatur, alles ist voll Leben und Kraftgefühl. Die Brust und der starke Schweifbüschel sind mit Rosetten bedeckt, welche das Haar andeuten. Die Haltung der Beine ist auf dieselbe Wirkung berechnet wie in Ninive, so dass man das Thier von vorne mit den beiden parallel gestellten Beinen, von der Seite schreitend sah. Indessen beschränkt sich die Darstellung hier auf vier Beine, wobei der eine Hinterfuss, um die Lücke etwas zu vermindern, weit ausschreitet[1]). Neben den grossen Treppen, die zur zweiten Terrasse führen, beginnt das Bildwerk an den Wänden. Flache Streifen mit Rosetten dienen den einzelnen Feldern als Umrahmung. An der einen Seite sehen wir hier in vier Reihen eine Menge Gestalten, meistens im Gespräche mit einander. Ihre Kleidung besteht entweder, wie die des Königs, in dem weiten, den ganzen Körper verhüllenden medischen Gewande, mit der Tiara, einer steif aufstehenden, oben breiteren Mütze, oder in der persischen enger anschliessenden Tracht. Wir wissen, dass jenes weite Gewand das Ehrenkleid war, welches der König verlieh. Viele dieser Personen sind mit Halsketten, Armbändern, Ohrgehängen geschmückt. Alle haben das Haar am Hinterkopfe steif abstehend, ohne Zweifel eine künstliche Hoftracht. Mehrere tragen Gefässe, Becher oder Stäbe, die meisten sind bewaffnet, entweder mit dem Dolche oder mit dem Bogen, jedoch im Futterale, also mehr zum

Fig. 41.



Reliefs an der Terrasse von Persepolis.

Schmuck als zum augenblicklichen Gebrauche. Wir können nicht zweifeln, dass hier der Hofstaat des Königs dargestellt sei. Neben dem

1) Näheres über diese Sculpturen bei Ritter a. a. O. VIII. 907. Vgl. die Abbildungen bei Flandin et Coste a. a. O., Perse anc. Pl. 79 ff.; Brugsch a. a. O. II. 151.

anderen Flügel der Doppeltreppe ist eine noch interessantere Vorstellung (Fig. 41), eine lange Procession verschieden gekleideter Menschen, die in mehreren Reihen über einander auf den Palast zuzuschreiten scheinen. Ganz deutlich erkennen wir in ihnen die Deputationen der Völkerschaften des persischen Reiches, die dem Könige Geschenke bringen. Sie sind in Abtheilungen von fünf oder sechs Personen getheilt. Vorne geht jedesmal ein Hofbedienter, abwechselnd bald in persischer bald in medischer Tracht, mit einem Stabe in der Hand, dann folgt der Sprecher oder Führer der Gesandtschaft, mit leeren Händen, endlich mehrere Personen, gekleidet wie der Gesandte, aber Geschenke auf beiden Händen ehrfurchtsvoll tragend oder nach sich führend. Diese Geschenke bestehen in Stoffen, Pelzwerk, Schmucksachen, Früchten, endlich auch in Thieren, Pferden, Kameelen, Rindern, Maulthieren, Schafen. Man sieht, jede Landschaft bringt, wie wir es auch sonst wissen, dem König das Eigenthümliche oder Beste ihrer Producte dar. Man zählt zwanzig solcher Völkerschaften, die in ihrer Nationaltracht verschieden dargestellt sind. Der weiten Ausdehnung des persischen Reiches gemäss sieht man sie höchst verschieden gekleidet, eine in Pelzwerk, eine andere nur mit einem leichten Schurz, die meisten in weiten Gewändern, andere in eng anschliessenden, bei vielen erkennt man die langen und weiten Hosen, welche den Griechen und Römern an den Barbaren auffielen. Unmittelbar an der Treppe sieht man Bewaffnete, bei jeder Stufe einen, den Speer in der Hand, den Bogen auf dem Rücken, in der weiten medischen Tracht, also offenbar die königliche Leibgarde, die Speerträger (Doryphoren), von denen wir geschichtlich wissen, aufgestellt bei dem feierlichen Empfange der Deputationen.

Aehnlich sind die Wände der anderen Gebäude geschmückt, und es scheint, dass die Bildwerke überall auf die Bestimmung der Räume hinweisen. So sieht man in dem bereits erwähnten hundertsäuligen Saale die Darstellung einer Audienz[1]). Der König sitzt in vollem Schmuck auf dem königlichen Stuhle, unter seinen Füssen den goldenen Schemel, der ihm stets nachgetragen wurde, den Scepter und das Opfergefäss in der Hand, von Hofleuten und Leibgarden umgeben; vor ihm steht der Gesandte in der ehrerbietigen Stellung, in der man sich nach persischer Sitte jedem Höheren nahte, mit der Hand gegen den Mund, damit der Athem jenem nicht zu nahe komme. Der König ist hier und auf den anderen Darstellungen grösser als die übrigen Figuren. Dies ist nicht ganz eine allegorische Etikette, eine Künstlerschmeichelei,

1) Abbildungen bei Flandin et Coste a. a. O., Perse anc. Pl. 154 ff.

sondern es war Nationalidee, dass der König sich durch Grösse auszeichnen müsse, so dass er eine eigene Fussbekleidung hatte, die ihn vergrösserte. In diesem Saale findet sich eine ähnliche Darstellung der Völkerschaften des Reiches, deren Repräsentanten karyatidenartig mit aufgehobenen Armen den Thron tragen.

Belebte Bilder des Krieges oder der Jagd, wie in Ninive, finden sich nicht. In Behistan wird zwar in einem grossen Felsrelief (Fig. 42)

Fig. 42.



Mittelgruppe des Felsreliefs von Behistan.

eine Kriegsthat gefeiert, wie die berühmte Inschrift ergiebt[1]), der Sieg des Darius Hystaspis über eine Anzahl mächtiger Rebellen, allein auch diese nicht wie dort in wirklicher Erzählung, sondern nur symbolisch. Der König, in grösserer Dimension, tritt mit dem Fusse auf den gefährlichsten dieser Empörer, während neun andere mit zurückgebundenen

1) H. C. Rawlinson, The Persian cuneiform Inscription at Behistun. London 1846. 8; Fr. Spiegel, Die altpersischen Keilinschriften S. 3 ff.

Händen und gemeinsamer Fessel vor ihm stehen. Leibwachen, auf unserem Bilde nicht sichtbar, stehen daneben, und vor dem König oben schwebt, wie gewöhnlich, sein Schutzgeist, aber die Einzelheiten des Kampfes erzählt uns die Inschrift.

Dagegen kommen in Persepolis ausser diesen ceremoniellen Darstellungen, wie in Ninive, auch die Gestalten fabelhafter oder allegorischer Thiere vor. Von jenen Thürwächtern am Eingange ist schon gesprochen.

Fig. 43.



Kampf mit einem Ungeheuer. Relief aus Persepolis.

An den Treppenwangen in der Nähe der Mauer, auf welcher die Darbringung der Geschenke abgebildet ist, sieht man viermal wiederholt einen Löwen, der ein Einhorn zerreisst (vgl. Fig. 40). Auch diese Gruppe, wo der kraftvolle Löwe zur Croupe seiner Beute heraufspringt, und mit Tatzen und Gebiss in dieselbe einschlägt, das erschreckte Thier aber sich verzweifelnd emporbäumt, und den Kopf mit dem einen gewundenen Horn zur Abwehr rückwärts dreht, ist höchst lebendig. An den vier Seiteneingängen des Audienzsaales ist jedesmal der König

dargestellt, wie er einem fabelhaften Thiere, das aufrecht gegen ihn steht, mit der linken Hand es am Horn haltend, mit der Rechten den Dolch in die Brust stösst. Eines dieser Thiere ist der Greif, vierfüssig mit Löwenklauen, aber mit dem Adlerkopf und mit Flügeln. Ein anderes (Fig. 43) hat den Wolfsrachen mit befiedertem und geflügeltem Vogelleibe und dem Hintertheile des Löwen mit nacktem Knochenschweif. Das dritte ist der gemähnte Löwe selbst, von dem vierten fehlt uns noch eine Abbildung.

Im Wesentlichen steht diese Plastik noch völlig auf dem Standpunkte der assyrischen, nur mit wenigen Aenderungen. Freistehende Statuen kommen hier gar nicht vor und die Reliefs waren wie dort bemalt. Gewisse Unvollkommenheiten, namentlich die Profilstellung der Füsse bei vorwärtsgewandtem Körper, wiederholen sich auch hier, aber in anderen Beziehungen können wir Fortschritte, grössere Annäherung an die Natur wahrnehmen. Die Thiere sind energischer, die Details des Körpers, namentlich die Hände mehr ausgeführt, die Gewänder nicht mehr glatt, sondern mit reichlichem und nicht unverständig behandeltem Faltenwurfe[1]). In den Köpfen (Fig. 44) herrscht weniger Fülle als bei den Assyriern; die Züge sind fein, der Ausdruck, wie bei den ältesten griechischen Werken, von einem leisen Lächeln umschwebt; Haar und Bart, wie dort, in zahlreiche conventionelle Löckchen geordnet und gewöhnlich von sehr fleissiger Detailbehandlung[2]).

Fig. 44.



Reliefkopf aus Persepolis.

1) Vgl. H. Weiss, Kostümkunde I. 262.

2) Der obige, hier zum ersten Mal abgebildete, wegen der Seltenheit altpersischer Sculpturwerke in europäischen Museen besonders interessante Reliefkopf befindet sich in der Sculpturensammlung des unteren Belvedere zu Wien; er stammt „von einer mit Sculpturen bedeckten Felswand bei Persepolis", gehört also wohl zu einem jener Doryphoren, welche rechts und links neben den Feueraltären der Achämenidengräber Wache halten. Die Arbeit ist in grauem Kalkstein höchst fein und sauber ausgeführt. Höhe des Steins 11 Zoll, Breite $8\frac{1}{2}$ Zoll. Vgl. v. Sacken und Kenner, Die Sammlungen des k. k. Münz- und Antikenkabinetes. 1866. S. 50. Nr. 246a.

Die verschiedenen Völkerschaften sind besser charakterisirt als dort, die aufgeworfene Lippe und das Wollhaar des Negers sind nicht zu verkennen. Auf Stoffe und Kleidung ist fast noch grösserer Fleiss verwendet, an den Wagenrädern des einen Reliefs kann man die Nägel zählen. Auch einen Fortschritt des Geschmackes kann man bemerken, die Muskeln sind weniger übertrieben dargestellt. Aber freilich entbehren wir dafür die naive Lebendigkeit bildnerischer Erzählung; nur die Thiere sind kräftig bewegt, die Menschen immer in einer feierlichen Ruhe. Sie verlässt den König nicht einmal bei jenem Kampfe mit dem phantastischen Thiere, der freilich wohl nur die allegorische Bedeutung hatte, den Sieg des Königs als Ormuzddieners über das Böse darzustellen. Auf Schönheit im höheren Sinne des Wortes können diese Bildwerke ebensowenig Anspruch machen wie die von Ninive; das Ideale fehlt ihnen in gleichem Grade, der Sinn ist hier wie dort ganz auf die Wirklichkeit gerichtet. Aber er ist noch abstracter, nüchterner als dort; der Gegensatz gegen das phantastische Wesen der Inder ist hier noch stärker. Nicht bloss das trunkene Schwelgen in der Fülle der Natur, sondern auch die freie Bewegung des Lebens, die wir noch in Ninive fanden, ist einer ernsten, unveränderlichen Ruhe und Gleichmässigkeit gewichen. Ohne Zweifel war dies nicht eine besondere Eigenthümlichkeit dieser Bildner, sondern der Ausdruck der Stimmung, wie sie sich bei diesem Volke vermöge seiner religiösen und politischen Verfassung gestalten musste. Die Vorstellung von der Gottheit war eine geistige und höhere als bei den polytheistischen Völkern, aber sie duldete kein Bild. Die Lehre des schroffen Gegensatzes war keiner poetischen Auffassung fähig, kein dichterischer Mythus konnte entstehen. Sie verwies auf die Wirklichkeit, aber sie duldete in dieser nicht die freie Bewegung des Lebens, sondern unterwarf sie einem festen Ceremoniell. Die Perser waren nicht, wie die Inder, ungeschichtlich. Den König umgaben vielmehr seine Schreiber, um seine Worte und Thaten aufzuzeichnen und in den Archiven des Reiches niederzulegen. Diese Aufzeichnungen wurden natürlich nicht zu einem Werke freier Geschichtschreibung, sondern gaben nur die officiellen Anschauungen und das Einerlei eines despotischen Hofes. Aehnlich verhält es sich nun mit unseren Bildwerken, auch sie zeigen uns das persische Staatsleben nur im Style des Hofhistoriographen. Die überlieferten mythischen Thiergestalten sind dabei zu kalten Allegorien geworden und das Leben bewegt sich mit höfischer Würde. Aber immerhin ist doch eine gewisse Wahrheit darin enthalten; eine phantastische Mischung, eine Häufung menschlicher Glieder wäre der Wahrheitsliebe und dem Gefühle für das Naturgemässe, welches in dieser Religion genährt wurde, entgegen

gewesen. Selbst bei der Gestaltung der fabelhaften Thiere zeigt sich eine gewisse Mässigkeit der Phantasie. Wir finden selbst noch in ihnen den ehrbar bürgerlichen, verständigen Sinn wieder, den die Perser überall zeigen. Ebenso ist denn auch die Baukunst, nicht gerade von der ausgezeichnetsten Schönheit, nicht von der zartesten, in allen Details durchgeführten Harmonie, vielmehr in manchen Theilen unangemessen, spröde, ungeschickt, aber im Ganzen von offenem, verständigem Geiste zeugend, nichts Wildes, Ausschweifendes, alles heiter, an die Natur sich anschliessend, einfach, anspruchslos.

Wir haben ein rechtliches, kräftiges, verständig denkendes und wohlwollendes Volk vor uns, dem aber der freie poetische Schwung der Phantasie, und der zarte, ausführende künstlerische Sinn nicht gegeben waren.

Drittes Kapitel.

Phönicier und Juden.

Von Osten her den Euphrat überschreitend, kommen wir bald an die Wüste, wo kein Volk seine Wohnsitze bleibend aufschlägt, und nur durchziehende Karawanen in Oasen Ruhe und Erquickung ihrer Thiere suchen. Südlich liegt Arabien, das Land, aus dem einst ein verheerender Feuerstrom sich weithin ergiessen sollte, an dem aber die ältere Völkergeschichte gleichgültig vorübergeht. Jenseits dieser Wüste aber gelangen wir zu den fruchtbaren Thälern von Syrien und Palästina, und endlich an die Küste zu den Phöniciern, dem Handelsvolke, dem das Meer reichere Aerndten giebt, als jenen Nachbaren ihr blühendes Land.

Wollten wir die Geschichte der bildenden Kunst nur an den Monumenten, die von ihr erhalten sind, lernen, so müssten wir hier vorübergehen. Von Babylon und Ninive waren wenigstens Ruinenhügel mit reichen plastischen Schätzen erhalten, von Persepolis stehen Mauern und Säulen, aber die Pracht des alten Tyrus und Sidon ist fast spurlos verschwunden, der Salomonische Tempel längst vertilgt, ein neues Gebäude nimmt seit Jahrhunderten seine Stätte ein, und die baulichen Ueberreste, welche an anderen Orten neuerdings entdeckt sind, haben zwar als Denkmäler der einstigen Grösse dieser Nationen ein unzweifelhaftes Interesse, sind aber in künstlerischer Hinsicht von sehr unter-

geordneter Bedeutung. Allein auch unsere Geschichte darf deshalb doch von diesen Völkern nicht schweigen, welche so grossen Einfluss auf die Weltbegebenheiten hatten, nicht von den Phöniciern, deren Schiffe an den Küsten des Mittelmeeres die europäische Civilisation erweckten, noch weniger von den Juden, dem Stammvolke der Offenbarung, das einen so merkwürdigen Gegensatz gegen die anderen, dem Heidenthum ergebenen Völker der alten Welt bildet, und uns so viel geworden ist. Wenn auch fast nichts von den bildlichen Werken dieser Völker erhalten ist, so interessiren uns doch selbst die geringfügigen Reste und die Nachrichten über sie, um wenigstens im Allgemeinen zu erfahren, welche Stelle die bildende Kunst bei ihnen einnahm.

In Betreff der Phönicier sind selbst diese Nachrichten sehr dürftig [1]). Wir wissen, dass die Städte ihres Küstenstriches, dicht, in der Entfernung weniger Meilen neben einander gelegen, in jeder Beziehung prächtig und glänzend waren. Wer kennt nicht die Anrede des Propheten Ezechiel (XXVII. 3 ff.) an Tyrus? „Die du wohnst an den Zugängen des Meeres, Händlerin der Völker, Tyrus; du sprichst: Ich bin vollkommen an Schönheit. Inmitten des Meeres ist dein Gebiet; deine Bauleute machten deine Schönheit vollkommen. Aus Cypressen zimmerten sie dein Getäfel, Cedern vom Libanon nahmen sie, um die Mastbäume zu machen. Von Eichen aus Basan machten sie deine Ruder, deine Bänke von Elfenbein. Byssus mit Buntwirkerei liessest du flattern als Flagge, blauer und rother Purpur aus den Inseln Elisa war deine Decke." Auch die profanen Geschichtschreiber rühmen die Pracht von Tyrus. Hiram, ihr König, der Zeitgenosse von David und Salomon, scheint besonders für die Ausschmückung der Tempel gesorgt zu haben, die dem Jupiter-Baal, dem phönicischen Hercules und Apollo errichtet wurden. Obgleich weit ausgedehnt und übervölkert, trotzte die Stadt durch die Trefflichkeit ihrer Befestigungen den mächtigsten Eroberern. Nebuchadnezar musste sie, wie es heisst, dreizehn Jahre belagern. Als Alexander der Grosse nahte, zogen sich die Bewohner der alten Stadt, die auf dem festen Lande lag, auf die neue Stadt, eine Insel, zurück, und ungeachtet aller Mittel, die der Ueberwinder des persischen Reiches anwendete, ungeachtet der grossen Flotte, welche das Landheer unterstützte, und des kolossalen Dammes, durch den er die Insel mit dem

1) Die ältere Literatur giebt O. Müller, Handb. d. Archäol. 3. Aufl. § 239. Vgl. dazu E. Gerhard, Ueber die Kunst der Phönicier. Abhandl. d. Berlin. Akad. d. Wiss. 1848. S. 579 ff.; Jul. Braun, Gesch. d. Kunst I. 447 ff., und neuerdings das noch im Erscheinen begriffene Prachtwerk der französischen Expedition von E. Renan, Mission de Phénicie. Fol. u. 4. Paris 1864 ff., nebst dessen vorläufigem Bericht im Pariser Moniteur v. 8. und 11. Juli 1861.

Lande verband, konnte er erst nach siebenmonatlicher Belagerung eindringen. Von diesen Damm- und Hafenbauten hat sich denn auch an verschiedenen Stellen des phoenicischen Küstenlandes, namentlich bei Marathus (Amrit), Antaradus (Tortosa) und auf der Insel Aradus (Ruad) Einiges erhalten, was auf ein hohes Alter Anspruch machen kann [1]. Es sind gewaltige Quadermauern, meistens aus riesigen Werkstücken mit glatt abgearbeiteten Rändern, sonst aber unbehauen gelassener Oberfläche zusammengefügt, die urthümlichsten Beispiele der sogenannten Rustica, wie wir sie auch im alten Jerusalem wiederfinden werden. Das Trümmerfeld von Marathus hat uns auch das in den Felsen gehauene Plateau eines altphönicischen Tempels aufbewahrt und eine Anzahl merkwürdiger freistehender Monumente von theils phallusartiger, theils pyramidal zugespitzter Gestalt, welche nach den darunter befindlichen Felsenkammern für Grabdenksäulen zu halten sind [2]. Sie erheben sich über einer viereckigen, bisweilen mit Löwengestalten verzierten Basis bis zu der Höhe von 50 Fuss und sind an ihren verschiedenen Absätzen mit vorspringenden Platten, wulstförmigen Gesimsen und einem abgestuften Zinnenornament versehen, welches in zwei Reihen den oberen cylindrischen Theil des Denkmals umgiebt. Das Alter dieser Bauten steht noch nicht fest. Sind sie jedoch auch wirklich altphoenicisch, so ist der kunsthistorische Gewinn, den sie gewähren, bei ihrem gänzlichen Mangel an selbstständigen architektonischen Formen, jedenfalls nur ein höchst geringer.

Ebenso wie im Mutterlande ist in den phönicischen Colonien, in Carthago, Gades, Utica u. a. so gut wie nichts erhalten, was uns über ihre Baukunst nähere Auskunft gebe. Carthago war prachtvoll, mit aller Bequemlichkeit und Sorgfalt einer herrschenden Seestadt erbaut, und neuere Forschungen haben uns wenigstens in einige historisch wichtige Theile der Stadt genauere Einsicht geboten [3]. So von der

1) Pococke, Beschreibung des Morgenlandes II. Taf. 30; H. Barth, Wanderungen durch die Küstenländer des Mittelmeeres I. 306; E. Renan, Mission de Phénicie. Pl. II, VI.

2) F. Kugler, Gesch. d. Bauk. I. 120 ff.; E. Renan a. a. O. Pl. XI—XIII, XVI, XVII.

3) Nachdem Falbe, Recherches sur l'emplacement de Carthage, 1833, den ersten Situationsplan entworfen und Dureau de la Malle, Recherches sur la topographie de Carthage, 1844, den Versuch einer Topographie gemacht hatte, sind in letzterer Zeit an Ort und Stelle Forschungen und Nachgrabungen angestellt worden, zuerst auf Kosten der englischen Regierung von Nath. Davis (1856—59), veröffentlicht in dessen: Carthage and her remains, London 1861; deutsche Uebers. Leipzig 1863, und ferner auf eigene Kosten bei zweimaliger Anwesenheit von Beulé, publicirt in dessen: Fouilles à Carthage. Paris 1861; deutsche Uebers. Leipzig 1863. 8. Vgl. ausserdem H. Barth, a. a. O. I. 79 ff. und Beulé, in der Revue archéol. XVI. 170 ff.

Burg (Byrsa) mit dem Tempel des Aesculap-Eschmun, dessen Stätte vermuthlich die jetzige Ludwigskapelle bezeichnet, ferner von den Häfen für die Kriegs- und Handelsschiffe, und endlich von der Gräberstadt, welche mit in den Befestigungsrayon hineingezogen, aber durch ihre Lage am Abhange des Hügels Djebel-Khavi dem eigentlichen Verkehrsleben der Stadt entrückt war. Zahlreiche unterirdische Kammern von oblonger Grundform, mit Nischen in den Wänden, und an ihren in flacher Bogenwölbung ausgemeisselten Decken zum Theil mit einem sorgfältig präparirten glänzenden Stuck überzogen, durchhöhlen den felsigen Boden. Die sonstigen altcarthagischen Reste beschränken sich auf einige Hafendämme und auf den cyklopischen Unterbau der Burgbefestigung, in deren gewaltigen Tuffsteinmauern sich Spuren von inneren Gängen und Kammern erkennen lassen, wie sie ähnlich bei Festungswerken des ältesten Griechenlands wiederkehren und in Carthago durch Appian's (VIII. 95) Erzählung von den Ställen und Futtermagazinen für dreihundert Elephanten im unteren Theile der Mauern ihre Erklärung finden. Die Kammern sind durch Querwände von einander getrennt und hinten halbkreisförmig abgeschlossen. Denselben Abschluss haben auch die von Appian beschriebenen Schiffshäuser im Hafen, deren Reste man ebenfalls entdeckt haben will. In künstlerischer Hinsicht geben jedoch alle diese Nachforschungen ebenso wenig Anhaltspunkte wie die sonstigen Trümmerstätten in der Nähe der alten Handelsstadt, z. B. Sabratha, Leptis magna u. a., deren Reste sich auch nur auf die colossalen Unterbauten und Befestigungen zu beschränken pflegen [1]). Ausser der natürlichen Veränderlichkeit des Küstenlandes wird wahrscheinlich das leicht zerstörbare Material der Architektur die Schuld dieser Verwüstung tragen. In den Tempeln scheint der Glanz der Metalle vorzugsweise zur Ausschmückung gebraucht zu sein. Im Tempel des Apollo, nahe am Markte zu Carthago, waren die Wände im Inneren mit Goldplatten belegt. Von den Tempeln in Gades und in Utica wird berichtet, dass sie Säulen von Erz und Balken von Cedernholz hatten. Die alten Geschichtschreiber, welche die Prachtbauten des Hiram in Tyrus rühmen, erwähnen stets, dass er Cedern vom Libanon habe herbeischaffen lassen [2]). Holz und Metall waren also die vorzugsweise angewendeten Materialien. Selbst Backsteine scheinen die Phönicier nicht gekannt zu haben, nur Luftziegel werden bei ihnen erwähnt.

[1]) Bei den Felsengräbern von Lehis, Mader u. s. w. im Südwesten von Carthago und Oran ist die punische Herkunft mehr als zweifelhaft. Vgl. F. Kugler, Gesch. d. Bauk. I. 117.

[2]) Movers, Die Phoenicier. II. Bdes 1. Theil. S. 134, 137, 336.

Was demnach von den sogenannten phoenicischen Felsentempeln auf den Inseln Malta und Gozzo (Gaulos) zu halten sei, muss ebenso wie die Bestimmung der Nuraghen auf Sardinien als phoenicische Gräberbauten weiteren Forschungen anheimgestellt bleiben. Namentlich die ersteren, mit ihrer ganz ungefügen, durch rohe Steinkreise hervorgebrachten Grundrissform und ihrer mehr als primitiven Durchbildung stimmen wenig zu den Vorstellungen, die wir uns von den, wenn auch nicht schönen, doch jedenfalls prächtigen und fein ausgeführten Heiligthümern der Phönicier machen müssen [1].

Ueber die Bauten der Juden besitzen wir genauere und umständlichere Berichte, die indessen, wie alle schriftlichen Beschreibungen aus entfernten Zeiten, noch immer Vieles dunkel lassen. Bekanntlich war das Heiligthum Jehova's anfangs und selbst nachdem das auserwählte Volk nach langen Wanderzügen im gelobten Lande eine bleibende Stätte gefunden hatte, nur eine trag- und zerlegbare Zelthütte von mässiger Grösse, dreissig Ellen lang, aber nur zehn Ellen breit, aus einem mit Teppichen überhängtem Brettergerüst bestehend, inwendig durch andere Teppiche getheilt, um das Allerheiligste, den Ort der Bundeslade, von dem Heiligen, dem grösseren Vorderraume zu sondern [2]. Ringsumher wurde durch eingesteckte Pfosten und einen daran befestigten Vorhang ein Vorhof von 50 Ellen Breite und 100 Ellen Länge gebildet. Später, als die Juden sesshaft und reich geworden waren, als David den Gedanken der Erbauung eines festen Tempels fasste, und sein mächtiger und prachtliebender Sohn Salomon ihn ausführte, wurde die Gestalt jener Stiftshütte als das Vorbild des neuen Gebäudes angesehen, so jedoch, dass nunmehr alle Verhältnisse grösser und bedeutender wurden. Die Schicksale dieses jüdischen Heiligthumes sind bekannt. Salomon's Bau wurde, nachdem er schon mehr als ein Jahrhundert früher im Kriege gegen die Assyrier einen grossen Theil seiner kostbaren inneren Decoration verloren hatte, bei der Eroberung Jerusalem's durch Nebuchadnezar (586 v. Chr.) gänzlich zerstört. Später, als die persischen Könige, zuerst Kyros, dann Darius den Juden grössere Gunst zuwendeten, gründeten die aus dem Exile Heimkehrenden unter der Leitung Zerubabel's ein neues Heiligthum (536—515 v. Chr.), das allmälig mehr und mehr ausgeschmückt wurde. Endlich errichtete der

1) E. Gerhard, a. a. O. Taf. I, II. S. 583 ff.; F. Kugler, Gesch. d. Bauk. I. 117 ff. J. Braun, a. a. O. I. 474 ff., der den oben genannten Denkmälern libyschen Ursprung vindicirt.

2) Einen Versuch, die Form und Einrichtung des mosaischen Heiligthums unter Zuziehung assyrischer Analogien wiederherzustellen, bietet W. Neumann, Die Stiftshütte in Bild und Wort. Gotha 1861. 8.

halb heidnische, aber prachtliebende Herodes der Grosse mit Abbrechung dieses zweiten Tempels (20 v. Chr.) ein ganz neues prachtvolleres Gebäude, das aber kaum achtzig Jahre stand, und bei der grossen Zerstörung Jerusalems durch Titus (73 n. Chr.) verbrannt und für immer vernichtet wurde. Der Bau des Herodes schloss sich nur in der Beibehaltung der durch den Cultus bedingten Abtheilungen an die Gestalt des ersten, von Salomon gegründeten Tempels an, während er überall grössere Dimensionen und andere, nämlich griechische Formen hatte.

Der Tempel des Zerubabel dagegen, über welchen wir keinen genaueren Bericht besitzen, war ohne Zweifel eine möglichst getreue, nur durch die geringeren Mittel der Erbauer beschränkte, weniger prachtvolle Nachahmung des Salomonischen. Bei den Versuchen, das Bild dieses ältesten Tempels aus den auf uns gekommenen Beschreibungen herzustellen, muss man sich daher vor der Verwechselung mit dem späteren Herodianischen Gebäude hüten. Aber auch ausserdem werden manche Ueberlieferungen dadurch unsicher, dass die Sehnsucht der Juden während der Gefangenschaft nach der Herstellung ihres Nationalheiligthums es nothwendig grösser und prachtvoller erscheinen liess und dass sich die symbolisirende Phantasie der Propheten hineinmischte.

Nur den ältesten Beschreibungen, welche uns zunächst im ersten Buche der Könige (Kap. 6—8), dann auch, wiewohl schon nicht ohne Irrthümer und vergrössernde Zusätze, im zweiten der Chronik (Kap. 3 und 4), aufbehalten sind, dürfen wir folgen; die Vision des Propheten Ezechiel (Kap. 40—42, 43, 46) kann nur in einzelnen Punkten, wo sie sich sichtbar an Eigenthümlichkeiten des alten Baues anschliesst, zur Erklärung benutzt werden, und die Nachrichten des jüdischen Geschichtschreibers Josephus (Antiq. Jud. VIII. 3) sind wenig zu beachten, da er seine Kenntniss von jenem früheren Baue nur, wie wir, aus alten Berichten schöpfen, und dabei durch den Herodianischen Tempel, den er genau gekannt und dessen Zerstörung er erlebt hatte, leicht irre geleitet werden konnte.

Jene alten Berichte über den Salomonischen Tempel nun sind, wie gesagt, nicht genügend, um das Detail der Form überall herzustellen, aber sie gewähren wohl eine Vorstellung von dem Charakter und Ausdruck des Ganzen [1]).

[1]) Der Salomonische Tempel ist im Laufe dieses Jahrhunderts der Gegenstand eifriger Forschungen geworden, die freilich erst in neuerer Zeit, seit man die verschiedenen orientalischen Baustyle näher kennen gelernt hat, von richtigeren Vorstellungen über den Charakter des Ganzen geleitet wurden. Von der älteren Literatur sei hier zunächst die Abhandlung A. Hirt's erwähnt, (Abhandl. der Berliner Akademie 1809, und Geschichte der

Auf eine imponirende Pracht war es bei diesem Gebäude vor Allem abgesehen. Edle Stoffe wurden mit gewaltigen Mitteln zum Theil aus entfernten Gegenden herbei geschafft, Baumeister und Arbeiter aus der Fremde berufen. Wenn die biblischen Angaben genau sind, so leiteten mehr als dreitausend Aufseher die Arbeit von achtzigtausend Steinhauern und Zimmerleuten, die mit siebenzigtausend Handlangern in den Wäldern des Libanon beschäftigt waren, die erforderlichen Cedern und Cypressen zu fällen und zuzurichten. Sieben Jahre lang währte der Bau, die Ausschmückung brauchte wahrscheinlich noch längere Zeit.

Der Tempel stand im Nordosten der Stadt auf dem Berge Moriah, den gewaltige Grundmauern zu diesem Zwecke ebneten und zugänglich machten. Zwei Vorhöfe umgaben das Tempelhaus, der äussere für das Volk, der innere für die Priester. Die Scheidemauer beider Höfe war aus drei Reihen Steinen und einer Reihe Cedernbalken errichtet. Eine wahrscheinlich ähnliche Mauer umschloss den äusseren Vorhof und enthielt Zellen zur Aufbewahrung von Vorräthen, zur Wohnung und zu Wachtzimmern für die dienstleistenden Leviten. Später wurde die Zahl dieser Höfe durch eine besondere Abtheilung für die Weiber, und durch einen äussersten Vorhof, den auch die Nichtjuden betreten durften, vermehrt.

Im Priesterhofe, vor dem Tempelhause selbst, standen die zu den Brandopfern bestimmten Geräthschaften, der Altar, vermuthlich von von Holz und mit Erzplatten überzogen, dann zehn Stühle oder Gestelle von Kupfer, mit Löwen-, Stier- und Cherubim-Figuren kunstreich ver-

Bauk. I. 121 ff.); ferner Friedr. v. Meyer, Der Tempel Salomo's, aus d. 9. Sammlung seiner Blätter für höhere Wahrheit besonders abgedruckt, Berlin 1830; sodann die sehr ausführlichen und gründlichen Erörterungen von Grüneisen, Revision der jüngsten Forschungen über den Salomonischen Tempel, im Kunstblatt v. 1831, Nr. 73 ff. Auf diese Vorgänger fussend machte Stieglitz, Beiträge zur Geschichte der Baukunst, Leipzig 1834, I. 63 ff. einen neuen Herstellungsversuch, während zuerst Keil, Ueber den Tempel Salomo's, Dorpat 1839, und dann Ewald in seinem grossen Werke über die Geschichte des Volkes Israel, Bd. III, durch kritische und sprachliche Prüfung des Urtextes der Untersuchung einen festen Boden gaben. Von der neueren Literatur ist ferner der gelehrte Kommentar von O. Thenius zu den Büchern der Könige. nebst Anhang über das vorexilische Jerusalem und dessen Tempel, Leipzig 1849, hervorzuheben; dazu C. Chr. Bähr, Der Salomonische Tempel, Karlsruhe 1848; G. Unruh, Das alte Jerusalem und seine Bauwerke, Langensalza 1861; C^te de Vogüé, Le temple de Jerusalem, Monographie du Haram-ech-cherif (Mosquée d'Omar), suivie d'un essai sur la topographie de la ville sainte. Paris 1864. Fol. Nach allen diesen Forschungen haben die in der ersten Auflage dieses Werkes aufgestellten Ansichten wesentliche Aenderungen erleiden müssen. Vgl. über dieselben auch die Kritik von H. Merz im Kunstbl. 1844, Nro. 97 ff. und 1848, Nro. 5.

ziert, welche Kessel zur Abwaschung der Opferthiere trugen, endlich das sogenannte eherne Meer, ein gewaltiger Kessel, zehn Ellen im Durchmesser, dreissig im Umfange, fünf in der Höhe, getragen von zwölf ehernen Rindern, die mit den Köpfen nach Aussen standen, bestimmt zur Reinigung der Priester nach den Opfern.

Das Tempelhaus selbst enthielt drei Haupttheile, die Vorhalle, das Haupthaus, das Heilige genannt, und das Allerheiligste. Alle drei Abtheilungen hatten die gleiche Breite von zwanzig Ellen, aber ungleiche Tiefe, die Vorhalle nur zehn, das Heilige vierzig, das Allerheiligste zwanzig Ellen. Dieses war auch nur zwanzig Ellen im Inneren hoch, also ebenso hoch wie breit und tief, ein vollkommener Kubus; das Heilige dagegen erhob sich bis zu dreissig Ellen; die Höhe der Vorhalle ist, wie weiter unten näher ausgeführt werden wird, ungewiss und bestritten. Rings umher an den drei Seiten des Tempelhauses mit Ausschluss der Vorhalle liefen im Aeusseren Seitengebäude mit kleinen Kammern, die ohne Zweifel zur Aufbewahrung der Tempelschätze dienten. Drei Stockwerke solcher Kammern erhoben sich übereinander, jedes wahrscheinlich von fünf Ellen Höhe. Eine Thür aus dem Inneren des Heiligen bildete den Eingang in die unteren, eine Wendeltreppe führte zu den oberen Gemächern. Die innere Breite dieser Gemächer war verschieden, indem sie von unten nach oben zunahm, im untersten Stockwerke nur fünf, im mittleren sechs, im obersten sieben Ellen betrug: eine eigenthümliche Einrichtung, welche dadurch entstand, dass am Hause sich rings umher Absätze der ungemein stark angelegten Mauer befanden, wodurch sich der Raum nach oben zu erweiterte. Zu den Mauern waren zwar „köstliche grosse Steine“ verwendet, allein die der Vorhalle bestanden ebenso wie die der Mauer des Vorhofes nicht ganz aus diesem Material, sondern über drei Reihen Steinen war eine Reihe von Cedernbalken angebracht. Jedenfalls sah man im Inneren überall kein Steinwerk, — die alte Beschreibung führt dies ausdrücklich zum Preise an, — sondern die Wände waren mit Brettern aus Cedernholz belegt, die Decken bestanden aus Cedernbalken, der Fussboden aus Cypressenbrettern. An dem Cedernholz der Wände waren Palmen, Cherubim und Coloquinthen eingeschnitten, und überall im Inneren, in der Vorhalle sowohl als auch in beiden Heiligthümern, Fussboden, Wände und Decke durchweg mit Gold überzogen. Aus der Vorhalle gelangte man in das Tempelhaus durch zwei Flügelthüren von Cypressenholz, die ebenfalls mit eingeschnittener Arbeit verziert und übergoldet waren. In dem Heiligen stand der Altar für die Rauchopfer, von Cedern und vergoldet, dann der goldene Tisch für die Schaubrode, endlich waren zu jeder Seite fünf goldene siebenarmige Leuchter

aufgestellt, deren 70 Lampen an den Goldwänden ein blendendes Licht verbreiten mussten [1]).

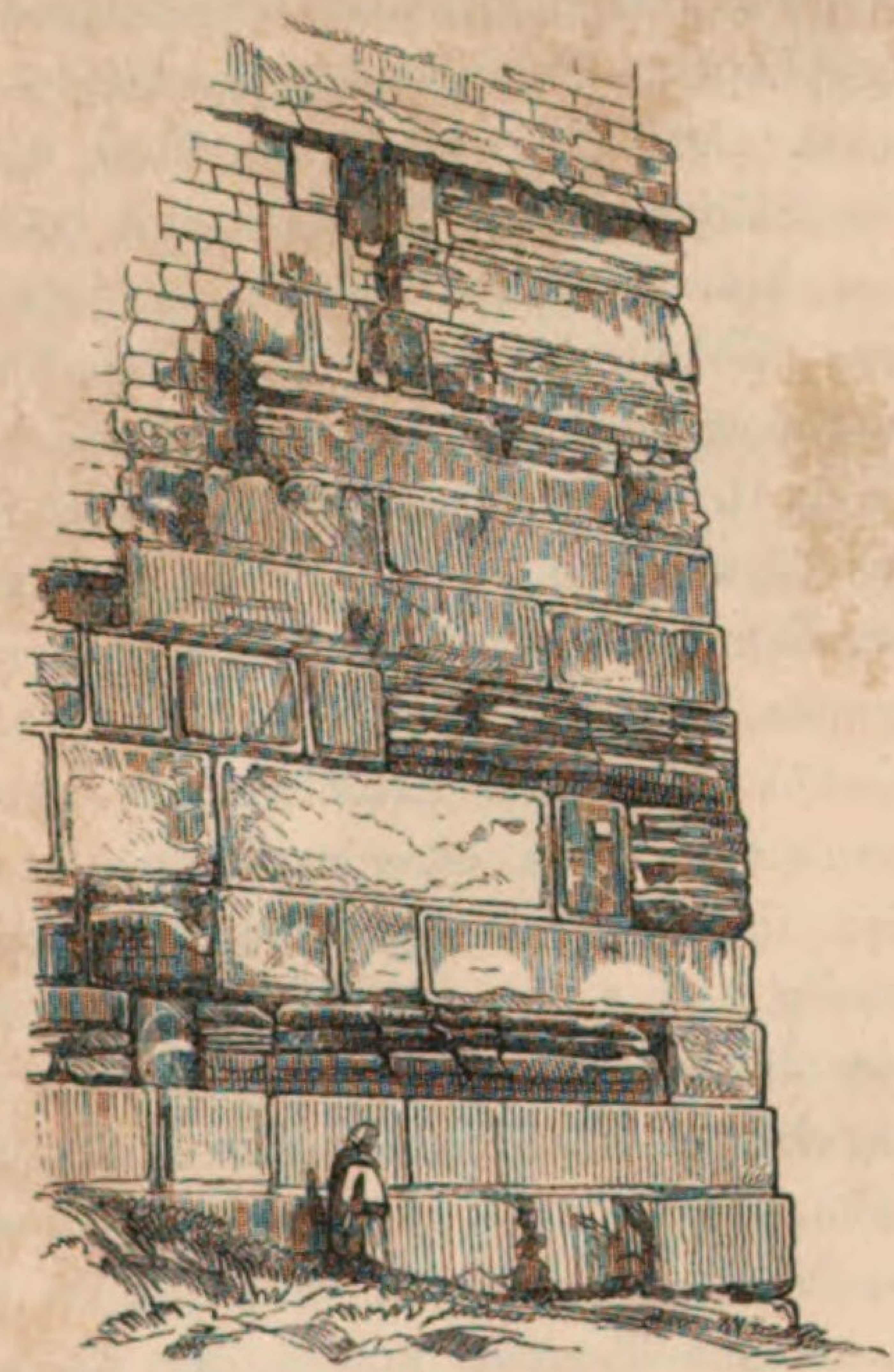
Eine Zahl von kleinen, wahrscheinlich vergitterten Fenstern, welche sich in diesem Theile des Tempels befanden, diente daher wohl mehr, um den Luftzug zu befördern und den Dampf des täglichen Rauchopfers abzuleiten, als zur Beleuchtung. Das Allerheiligste war durch eine Cedernwand von dem vorderen Tempelhause getrennt, eine Flügelthüre von wildem Oelbaum diente zum Durchgange, kostbare Teppiche und goldene Ketten oder Gitter sollten den Eingang noch mehr verwahren und schmücken. Innerhalb dieses höchsten Heiligthums, das Niemand als der Hohepriester und selbst dieser nur ein Mal jährlich am Versöhnungsfeste betreten durfte, stand die mosaische Bundeslade von Akazienholz, drittehalb Ellen lang, anderthalb Ellen breit und ebenso hoch, von innen und aussen übergoldet, mit einem Deckel von massivem Golde. Neben ihr als Wächter zwei kolossale Cherubim, von wildem Oelbaum geschnitzt, und, wie alle Umgebungen, mit Gold überzogen, zehn Ellen hoch, jeder mit zwei, fünf Ellen langen ausgebreiteten Flügeln, so gestellt, dass die äusseren Flügel die Ecken der Hinterwand berührten, die inneren in der Mitte derselben zusammenstiessen. So haben wir von dem Inneren des Tempelhauses mit seinen glänzenden Räumen verschiedener Grösse eine ziemlich deutliche Vorstellung.

Bei Weitem zweifelhafter ist die äussere Gestalt. Die Nachrichten sind hier viel dürftiger und es fehlt an allen Vorbildern, nach welchen wir das Mangelhafte ergänzen könnten. Die älteren Restauratoren des Salomonischen Baues haben sich meistens an die griechische oder eigentlich griechisch-römische Architektur angeschlossen, was nur bei der damaligen völligen Unbekanntschaft mit der orientalischen Bauweise möglich war. Die Neueren folgen dagegen mehr dem ägyptischen Style, was indessen ebenso unrichtig sein dürfte. Die Stätte des Tempels, auf der jetzt die sog. Moschee des Omar und die Moschee El-Aksa sich befinden, von den Muhammedanern hoch verehrt und Haram-ech-Scherif, das edle Heiligthum genannt, ist, nachdem es Jahrhunderte lang den Christen verschlossen war, seit etwa sieben Jahren, wo günstigere Verhältnisse den Zugang eröffneten, von mehreren Forschern gründlich untersucht. Ueberreste, welche von dem Style des alten Tempels selbst Auskunft gäben, sind dabei freilich nicht entdeckt, wohl aber ist die Kenntniss der Fundamentbauten, die dadurch erlangt ist,

[1]) Das am Titusbogen in Rom befindliche Reliefbild des siebenarmigen Leuchters aus dem Herodianischen Tempel dürfte mit denen im Salomonischen Bau, welche ihrerseits wieder auf die mosaische Form zurückweisen, im Wesentlichen übereinstimmend sein. Vgl. Thenius a. a. O. 124; W. Neumann, Die Stiftshütte, Titelbild und Fig. 46 ff.

von grosser Wichtigkeit. Die Höhe des Berges bildet nämlich eine Plateform von 1400 Fuss Länge und 860 Fuss Breite, die über zum Theil gewölbten Substructionen aus den tiefen Schluchten emporsteigt, welche den Berg ursprünglich fast in seinem ganzen Umfang umgaben. Eine gewaltige Böschungsmauer in phönicischer Art (vgl. S. 214) aus geränderten, aber in der Mitte der Oberfläche rauh gelassenen Riesenquadern, bis zu 28 Fuss Länge, fasst den ganzen Unterbau ein. An der südöstlichen Ecke, welche unsere Abbildung (Fig. 45) veranschaulicht, lassen sich dreizehn Schichten dieser colossalen Blöcke von den darauf ruhenden kleineren Lagen jüngeren Datums deutlich unterscheiden. Ob diese unteren Schichten der Zeit König Salomon's oder einer späteren angehören, ist streitig [1]), indessen werden wir jedenfalls die erste Anlage dieser Fundamentbauten ihm zuschreiben, und uns danach ein Bild von der Grossartigkeit seines Werkes machen dürfen.

Fig. 45.



Vom Unterbau des Tempels zu Jerusalem.

Rücksichts der Aussengestalt des Tempels selbst sind wir dann freilich auf die Worte des biblischen Textes, und auf die Schlüsse beschränkt, die mit architektonischer Nothwendigkeit aus ihnen hervorgehen. Hieraus ergiebt sich Folgendes. Die Aussenwände waren ohne Zweifel senkrecht, nicht, wie in Aegypten, schräg; die Einrichtung der in den oberen Stockwerken breiteren Seitenkammern macht dies unzweifelhaft. Sie standen frei, und nicht, wie am griechischen Tempel, von Säulenhallen umgeben.

1) F. de Saulcy, Histoire de l'art Iudaïque. Paris 1858. Pag. 168 ff.; Alex. Bertrand (Analyse d'un Mémoire de M. de Saulcy), in der Revue archéologique. 1863. Pag. 12 ff.; dagegen C^te de Vogüé, ibid. Pag. 281 ff. und besonders in seinem oben citirten grösseren Werke. Vgl. Viollet-le-Duc, Entretiens sur l'Architecture I. 216 ff.; W. Lübke, Gesch. d. Arch. 3. Aufl. S. 55.

Die einzelnen Theile des Hauses waren von ungleicher Höhe, namentlich ragte das Tempelhaus mit seiner Höhe von dreissig Ellen hervor, während die Seitengebäude mit den Kammern und vielleicht auch die Vorhalle niedriger blieben. Für jene ist dies nicht wohl zu bezweifeln [1]), für diese dagegen höchst bestritten. Die Chronik giebt nämlich für die Höhe der Vorhalle das ganz unglaubliche Maass von 120 Ellen, welches zwar von den meisten Forschern für irrig, aber doch in Verbindung mit anderen Nachrichten von Einigen zur Annahme einer grösseren, den ägyptischen Pylonen entsprechenden Höhe für ausreichend gehalten wird. Auffallend ist in der That, dass Josephus in seiner Beschreibung des Salomonischen Tempels und selbst in der Rede, die er dem Herodes bei Gelegenheit seines projectirten Neubaues in den Mund legt, jene Höhenzahl von 120 Ellen für die Vorhalle des Salomonischen Baues wiederholt. Allein schon aus einer anderen Stelle dieses Autors (VII. 10. 3.) geht das Irrige dieser Dimensionen hervor. Während der Verfolgung der Juden durch Antiochos, König von Syrien, war nämlich ein Hoherpriester Namens Onias mit einer jüdischen Colonie nach Aegypten entflohen, hier von dem Könige Ptolemäos aus Hass gegen Antiochos freundlich aufgenommen, und ihm verstattet, im Bezirk von Heliopolis einen eigenen Tempel zu bauen, welcher erst zu Josephus Zeit in Folge der jüdischen Empörung unter Vespasian geschlossen wurde. Von diesem Tempel sagt nun Josephus, dass er nicht dem von Jerusalem, sondern vielmehr einem Thurme geglichen und aus ungeheuren Quadern bis zu einer Höhe von 60 Ellen sich erhoben habe. Man sieht, der Geschichtschreiber folgt hier einer alten Nachricht und vergisst dabei, dass er bei der Beschreibung des Salomonischen Tempels und in der Rede des Herodes (XV. 1. 1) von 120 Ellen gesprochen hatte. Jene alte Nachricht vergleicht nun zwar den Tempel des Onias nicht mit dem Salomonischen, sondern mit dem des Zerubabel; indem sie aber zeigt, dass dieser viel kleiner war als 60 Ellen, so viel, dass diese Höhe dagegen thurmartig erschien, beweist sie, dass neben jener Tradition der grossen Höhe eine andere, von einer kleineren bestand. Diese Nachricht widerlegt zugleich die Angabe in dem, übrigens in allen seinen Zahlen sehr unzuverlässigen Buche Esra (VI. 3), welche dem Tempel des Zerubabel eine Höhe von zwar nicht 120, aber doch 60 Ellen beilegt. Der einzige Umstand, der nach alle diesem für eine pylonenartige Höhe sprechen könnte, ist der, dass Herodes auch seinem, obgleich in griechischem Style gebauten, Tempel eine Vorhalle von grösserer Höhe gab. Dies hat denn auch selbst neuere

[1]) Grüneisen a. a. O. S. 296; Thenius a. a. O. Anhang S. 33.

Forscher zur Annahme einer solchen ägyptisirenden Anlage des alten Tempels bestimmt[1]), während andererseits der wichtige Umstand, dass das Buch der Könige die Höhe der Vorhalle ganz übergeht, für eine unscheinbarere Gestalt geltend gemacht werden kann. Indessen ist natürlich dies nicht entscheidend so dass nichts übrig bleibt, als unsere Unkenntniss des wahren Verhältnisses einzugestehen.

Wie die Wände auswärts verziert gewesen, ist nicht angegeben. Die Aussenmauern der Seitengebäude waren sicher massiv und von Stein; es ist daher nicht wahrscheinlich, dass sie auch am Aeusseren mit Holz und vergoldetem Schnitzwerk belegt gewesen. Zwar heisst es im ersten Buche der Könige (VI. 29 ff.): „Und an allen Wänden ringsher macht er eingeschnittene Arbeit mit Cherubs und Palmen und Blumen innerhalb und ausserhalb;“ allein diese Worte scheinen hier nur das Innere des Tempels selbst und das der Vorhalle zu unterscheiden. Josephus (Antiq. Jud. VIII. 3) spricht allerdings deutlich, wenn er den innerhalb und ausserhalb angebrachten und durch dicke Ketten verbundenen Cederntafeln eine günstige Wirkung für die Festigkeit des Tempels zuschreibt. Allein er hatte das Gebäude nicht selbst gesehen und, wie seine Schilderung beweist, nur sehr unklare Vorstellungen von demselben. Wichtiger ist die überwiegende Bedeutung, welche der Verfasser des Buches der Könige dem Holze beilegt, die ausführliche Erzählung der Herbeischaffung, die gewaltige, weit über Hunderttausend hinausgehende Zahl der beim Fällen der Cedern und Tannen auf dem Libanon und bei der Herbeischaffung beschäftigten Arbeiter. Allein schon der Umstand, dass die Mauern des ganzen Vorhofes und der Vorhalle theilweise aus Holz bestanden, erklärt dieses ausgedehnte Bedürfniss und übrigens hatte der Chronist bei seiner Schilderung auch das Interesse, die Weisheit des Königs Salomon und die Fügsamkeit des Königs Hiram von Tyrus darzustellen. Wäre der ganze Bau mit Holz bekleidet gewesen, so wären die ebenfalls wiederholt erwähnten köstlichen, grossen Steine, die so wohl vorbereitet und zugerichtet waren, dass man beim Bauen selbst weder Hammer noch Beil hörte (1 Kön. V. 17; VI. 7), ein unerklärbarer Luxus gewesen. Allein schwerlich war die Verwendung des Steines eine sehr vollkommene. Jene Constructionsweise mit je einer Lage Holz über drei Lagen Quadersteinen, welche bei einzelnen Theilen des Tempelbaues bemerkt wird, war keinesweges eine ungewöhnliche; auch der Tempel des Zerubabel war in gleicher Art erbaut, und

[1]) De Vogüé a. a. O. S. 28, sich anschliessend an de Saulcy. Unter den Aelteren ist besonders Stieglitz als Vertheidiger des ägyptischen Charakters des Tempels zu nennen. Vgl. dagegen besonders Thenius a. a. O. S. 60.

noch heute herrscht in vielen Gegenden des Orients und Griechenlands der Gebrauch, Lagen von Steinen mit Holzbalken zu verbinden, indem man sich dadurch gegen die Wirkungen der Erdbeben gesicherter glaubt. Diese Sitte, welche ohne Zweifel, wie die ihr zu Grunde liegende Besorgniss, aus alter Zeit stammt, hindert schon die freie Verwendung des Steines und seine Anerkennung als des schönsten Stoffes für die architektonische Form. Wo es auf Schmuck ankam, nahm man auch im Salomonischen Bau zu anderen Stoffen seine Zuflucht. Die Säulen wurden von Erz gegossen oder auch aus Cedern gebildet, wie wir nachher sehen werden, sogar die Thürpfosten, bei welchen der Stein ein so viel vortheilhafteres Material gewährt hätte, waren von Holz.

Die Dächer waren wohl nach morgenländischer Sitte flach, wobei dann freilich die Balkendecke von Cedern oben noch einen besonderen Schutz erhalten haben mag [1]). Im Ganzen wird also das Gebäude von Aussen keineswegs einen sehr imposanten Eindruck gewährt haben. Das Gefühl der Juden legte mehr Gewicht auf den Metallglanz des Inneren und der vor dem Tempel aufgestellten Geräthe als auf grossartige Verhältnisse und architektonische Gliederung.

Säulen umgaben, wie gesagt, den Tempel nicht, nur am Eingange der Vorhalle standen die zwei berühmten Säulen Jachin und Boas, über welche der biblische Text ziemlich ausführlich, aber deshalb nicht minder undeutlich spricht. Sie waren von Erz gegossen, der Stamm achtzehn, der Knauf fünf Ellen, das Ganze also 23 Ellen hoch, der Umfang 12, der Durchmesser somit nahezu 4 Ellen. Die Schäfte scheinen nach einer berichtigten Lesart des Urtextes im Jeremias (LII. 21), Vertiefungen gehabt zu haben, und zwar von 4 Finger Tiefe, also wohl eher im Sinne ägyptischer Bündelsäulen als griechischer Cannelirungen. Die Kapitäle hatten im Ganzen die Gestalt einer „aufgegangenen Lilie", also wohl eine kelchartige, dem ägyptischen offenen Lotoskapitäle ähnliche. Sie waren dabei bauchig und sehr reich verziert; es wird von 7 Gewinden von Kettenarbeit, und von 200 Granatäpfeln, welche in zwei Reihen daran hingen, gesprochen, wozu dann der Prophet Jeremias (LIII. 23) die Aufklärung giebt, dass diese Zahl sich auf beide beziehe, und dass von den hundert, welche sich

1) Grüneisen a. a. O. S. 346; Stieglitz, Beitr. I. 75. Der Einwand, dass bei den starken Regenwettern, denen Palästina zuweilen ausgesetzt ist, die blosse Bedeckung der Balken mit Estrich oder Ziegeln bedenklich sein konnte, welche in der ersten Auflage dieses Werkes und bei Canina, Arch. ant. Sez. I. Parte II. Pag. 89 zur Annahme eines schrägen Daches führte, scheint doch nicht durchgreifend, da die Landessitte dagegen Vorkehrungen haben musste. Vgl. Merz im Kunstbl. 1844, S. 427; Thenius a. a. O. Anhang S. 34.

an jedem Kapitäle befanden, 96 ein frei in der Luft, im Winde schwebendes Werk waren [1]); anscheinend bildeten sie also Ketten, die, an den vorspringenden Theilen des Kapitäls befestigt, eine zwar reiche und phantastische, aber auch barbarische und geräuschvolle Zierde geben mussten, wie wir sie bei keinem anderen Volke kennen [2]).

Auffallend ist, dass jede dieser Säulen einen besonderen Namen hatte: die zur Rechten Jachin d. i. Fest, die zur Linken Boas d. i. Stark. Ohne Zweifel bezogen sich diese Namen nicht bloss auf die Dauerhaftigkeit der Säulen, sondern hatten eine andere Bedeutung. Wir wissen aus vielen Beispielen des alten Testaments, dass die Juden Namen von religiöser Bedeutung liebten, und diese Namen, da sie ebenfalls an Personen vorkommen, werden daher wohl auch religiös zu verstehen sein; Fest d. i. dem Jehova Festigkeit verleiht, Stark, dessen Stärke Er ausmacht. Allein dass sie, wie man vermuthet hat [3]), von damals beliebten Männern, etwa von jüngeren Söhnen Salomon's herrühren, ist doch sehr unwahrscheinlich. Eher möchte an eine symbolische Beziehung zu denken sein. Nicht bloss die älteren, sondern auch die neueren Forscher sind zwar in der symbolischen Deutung der Verhältnisse und der Theile des Tempels viel zu weit gegangen, hier aber scheinen die Namen denn doch auf solche hinzuweisen. Aber freilich vermögen wir diese, wenn wir uns nicht mit ganz Allgemeinem und Unbestimmtem begnügen wollen, nicht zu errathen. Uebrigens sagt Jeremias (LII. 22) ausdrücklich, dass beide Säulen ganz gleich gestaltet gewesen, so dass also die Verschiedenheit der Namen nicht einmal, wie man voraussetzen könnte, mit einer Verschiedenheit der Form zusammenhängt.

Hinsichtlich des Ortes ihrer Aufstellung, nahm man früher an, dass sie vor der Vorhalle etwa wie die Obelisken vor den aegyptischen Tempeln gestanden hätten, wofür in der That sowohl die Stelle spricht, wo in den alten Beschreibungen dieser Säulen gedacht ist, als der Umstand,

1) Die Uebersetzung der Septuaginta gewährt die Berichtigung des von Luther zu Grunde gelegten Textes. Vgl. Ewald a. a. O. III. 32 ff.; Merz im Kunstblatt, 1844. S. 418 und 1848. S. 17 ff. Dagegen lässt Thenius a. a. O. S. 101 die Granatschnüre horizontal in zwei Reihen am Kapitäl anliegen.

2) Das freie Schweben der Kettenschnüre beseitigt auch die Analogie mit persischen Kapitälen, auf die man wiederholt hingewiesen hat; denn bei diesen (vgl. Fig. 37) sitzen die Schnüre in senkrechten Reihen fest an der Oberfläche des Kelches. Vgl. Jul. Braun, Gesch. d. Kunst I. 407, der übrigens den „Kettengurt" nicht um die Kapitäle, sondern „oben an die offene Vorhalle des Tempels" hängt und sich diese nach dem Vorbilde des Thronhimmels des Königs Darius auf den Pfeilern der hundertsäuligen Halle von Persepolis vergegenwärtigt; W. Lübke, Gesch. d. Arch. 3. Aufl. S. 58.

3) Ewald a. a. O. S. 44.

dass man sie besonders benannte. Neuere Forscher sind indessen davon abgegangen und denken sie sich als tragende Säulen am Eingange der Vorhalle zwischen den Seitenmauern derselben. Die Analogie späterer architektonischer Sitte unterstützt diese Annahme, und die Worte der Septuaginta, welche von einem Architrav sprechen, der auf beiden Säulen ruhte, scheinen dafür entscheidend [1]).

Der Werkmeister dieser Säulen wird uns ausdrücklich genannt, und war derselbe, von dem auch die ehernen Tempelgeräthe herrührten, Hiram Abif, der Sohn eines Tyriers und einer israelitischen Mutter vom Stamme Naphtali, den der König von Tyrus dem befreundeten Herrscher Israels zur Ausführung dieser kunstreichen Arbeiten zugesendet hatte. Die Säulen waren also nicht das Werk des Baumeisters, sondern, wenn sie auch durch einen Architrav verbunden den Eingang bildeten, ein besonderer, den Erzgeräthen gleichgestellter Schmuck, der dem Gebäude nur hinzugefügt, nicht mit demselben innig verwachsen war.

Bei den übrigen Prachtbauten Salomon's sind die Nachrichten noch dürftiger [2]). An seinem Palast baute der König dreizehn Jahre, also fast doppelt so lange, wie an dem Tempel selbst; ausserdem errichtete er ein „Haus vom Walde Libanon", bestehend aus einer Halle mit vier Reihen Cedernsäulen und vielleicht wegen dieses Säulenwaldes so benannt, sowie mehrere andere Hallen. Das Material der Säulen und der Balken wird überall als Cedernholz angegeben, auch die Steine werden gerühmt, indessen mit offenbar geringerer Betonung. Eine grössere Wichtigkeit hatten dieselben wohl bei den Befestigungs- und Burgbauten auf den Höhen von Jerusalem. König David, von dessen Palastbau uns auch eine kurze biblische Notiz erzählt [3]), gründete zur Vertheidigung des Thales zwischen den Bergen Zion und Moriah die Festung Millo, und König Salomon vollendete das Werk [4]). Eine etwas ausführlichere Beschreibung haben wir von des Letzteren Prachtthron [5]): sechs Stufen führten zu ihm hinan, auf deren jeder zwei Löwen rechts und links Wache hielten; auch die Seitenlehnen des Thrones waren mit Löwen verziert, die Rücklehne war oben abgerundet; das Ganze bestand aus Elfenbein, überzogen „mit dem edelsten Golde".

1) Vgl. Ewald a. a. O. III. 44. Kugler, Gesch. d. Bauk. I. 128 hält indessen noch an der Vorstellung freier gebälkloser Säulen fest, und verweist dafür auf assyrische, altphönicische und etruskische Analogien.

2) 1. Kön. VII. 1 ff.

3) 2 Sam. V. 11: Und Hiram, der König zu Tyrus, sandte Boten zu David, und Cedernbäume zur Wand, und Zimmerleute und Steinmetzen, dass sie David ein Haus baueten. Vgl. 1. Chron. XV. 1.

4) 2. Sam. V. 9; 1. Kön. IX. 15; XI. 27.

5) 1. Kön. X. 18 ff.

Dieser Gebrauch der Bekleidung und Uebergoldung, dem wir auch schon bei den mesopotamischen Völkern begegnet sind, ist sehr charakteristisch. Der eigentlich architektonische Sinn will die Construction selbst, die Glieder des Gebäudes, die feinen Relationen ihrer einzelnen Theile sehen; er liebt den Schmuck wohl als eine Entfaltung und Erklärung dieser einzelnen Theile, nicht aber als einen fremdartigen Prunk, welcher den eigentlichen Bau verhüllt und über denselben in Ungewissheit lässt. Hier aber sehen wir Goldglanz und ehernen Schmuck, der blendend und prahlend die Wände und Glieder des Baues, wie die schwere Tracht des Barbaren die schönen Verhältnisse des Körpers, verbirgt. Auch das Elfenbein wird nicht etwa nur an Prachtgeräthen, wie es jener Thron war, sondern selbst an Gebäuden als bekleidender Stoff erwähnt. Das hohe Lied (VII. 4) vergleicht die Schönheit eines Halses mit einem elfenbeinernen Thurm, und andere Stellen sprechen von Palästen aus Elfenbein, darunter besonders von dem elfenbeinernen Hause, welches König Ahab von Israel gebaut hatte [1]). Ist der Ausdruck auch in allen diesen Fällen metaphorisch zu nehmen, so bleibt doch die Vorliebe für den Prunk mit edlen Stoffen, welche sich darin ausspricht, bezeichnend für den Styl der jüdischen Architektur.

Fasst man das hier Gesagte zusammen, so ergiebt sich auch gleich, was von der Vermuthung zu halten ist, dass Juden und Phönicier ägyptische Formen in ihre Architektur aufgenommen hätten [2]). Diese Vermuthung hat keinen überzeugenden historischen Grund für sich. Bei der Abgeschlossenheit des alten Aegyptens war, der Nähe ungeachtet, der Völkerverkehr nicht bedeutend. Noch weniger kann der frühere Aufenthalt der Juden in Aegypten darauf eingewirkt haben. Ihre ärmliche Lage gab ihnen keine Gelegenheit zur Nachahmung ägyptischer Tempelbauten, und wenn ihnen ja unbewusst eine Reminiscenz anfangs geblieben wäre, so müsste sie sich während des langen Hirtenlebens verloren haben. Sprächen aber auch die äusseren historischen Beziehungen mehr dafür, so geben die bestimmten Nachrichten über die jüdischen und phönicischen Bauten höchst gewichtige Gründe dagegen, und jede nähere Aehnlichkeit wird durch die Verschiedenheit des Materials ausgeschlossen. Bei den Aegyptern war alles auf Steinbau und Sculptur berechnet; Säulen und Steinbalken, reiche aber nur farbige, nicht goldene Verzierung. Hier Holzbalken von weiter Spannung,

1) Psalm XLV. 9; Amos III. 15; 1. Kön. XXII. 39.

2) Hirt, Geschichte der Baukunst I. 120; Thenius a. a. O. Anhang S. 28. Vgl. auch W. Lübke, Gesch. d. Arch. 3. Aufl. S. 58 ff., der u. A. auf die Ehe Salomon's mit einer ägyptischen Königstochter hinweist, im Uebrigen aber doch den phönicisch-babylonischen Styl als vorherrschend anerkennt.

welche Säulen überflüssig machten, Wände, nicht ganz aus Steinen gebaut [1]), und wenigstens im Inneren mit Brettern bekleidet, überall Metallglanz. Statt einer Aehnlichkeit finden wir die grössten Gegensätze. Dort einen vorherrschend architektonischen Sinn, edle, mässige Form, hier den Glanz des Goldes, der die Phantasie reizt und unruhig erhält und den Formensinn abstumpft. Dagegen scheint der Baustyl der Juden dem der Babylonier und Assyrier verwandt und mit dem der Phönicier höchst übereinstimmend, fast zusammenfallend. Wir erfuhren aus den jüdischen Berichten, dass König Hiram von Tyrus dem Könige Salomon seine Bauleute sendete. Die Architektur war also entweder den Juden eine fremde und gleichgültige Kunst, bei welcher sie keine Eigenthümlichkeit einzubüssen hatten, oder sie war schon dem Style ihrer phönicischen Nachbarn ähnlich. Auch die Nachrichten über die phönicischen Bauten, die wir oben anführten, zeigen uns nur die Anwendung kostbaren Holzes und metallischen Schmuckes; keine spricht von bedeutenden in Stein ausgeführten Werken.

Aus diesen Gründen müssen auch die kürzlich genauer durchforschten Grabmonumente bei Jerusalem als vermeintliche Reste altjüdischer Kunst mit grösster Vorsicht aufgenommen werden. So zulässig nämlich die Abkunft aus ältester Zeit bei manchen der in den Felsen gehöhlten Grabanlagen ist, welche namentlich in der Todtenstadt beim Dorfe Siloa und um Jerusalem in grosser Zahl vorkommen, so unwahrscheinlich ist er bei den freistehenden Monumenten, an deren beiden berühmtesten die Namen des Zacharias und Absalom haften. Dort in jenen alten Nekropolen finden wir den Eingang zu den Grabkammern mit ihren als Bänke oder Höhlen gestalteten Leichenstätten einfach umrahmt und bisweilen wohl auch mit einem kräftigen ägyptischen Hohlkehlengesims oder mit einer giebelartigen Form abgeschlossen. Alle diese Motive, nebst den sonstigen, den Giebel umsäumenden, krönenden und füllenden Ornamenten, Zahnschnitten, Blättern und Voluten, sind so primitiver Natur und verschiedenen orientalischen Völkern seit so früher Zeit eigen, dass ihr Eindringen in die altjüdische Kunst leicht erklärbar ist und ohne charakteristische und selbstständige Umbildung stattgefunden zu haben scheint. Anders verhält sich die Sache bei den grösseren, mit Säulenhallen ausgestatteten oder ganz freistehenden Monumenten. Diese verrathen in ihren dorisirenden Triglyphenfriesen, ihren

[1]) Die vereinzelte Nachricht des Propheten Amos (V. 11), wonach die reichen Juden ihre Häuser aus Werkstücken bauten, fällt nicht sehr in's Gewicht, namentlich da dort vorzugsweise die Festigkeit, nicht die künstlerische Erscheinung der Gebäude betont, also eine Bekleidung nicht ausgeschlossen wird.

Eckpilastern und nach Art des griechischen Pseudoperipteros an die Wand gelehnten Halbsäulen, endlich in der ganzen reich und fein durchgebildeten Profilirung entschieden den Einfluss der hellenistischen Kunst und können demnach frühestens dem zweiten oder dritten Jahrhundert v. Chr. angehören. Dass auch hier einzelne orientalische, aegyptische und einheimisch jüdische Elemente sich eingeschlichen haben, ändert an der Lage der Sache im Ganzen wenig. Die Kunstgeschichte weiss von manchen derartigen Mischungen eines ausgebildeten Styles mit fremdartigen ornamentalen Details, welche wohl die Oberfläche der architektonischen Gestaltungen verändern und einen minder geübten Blick täuschen, aber dem Forscher nicht als Belege für ein selbständiges künstlerisch durchgeführtes Bausystem von wahrhaft monumentalem Charakter gelten können [1]).

Die geschichtlichen Verhältnisse beider Völker, der Juden und Phönicier, erklären es hinlänglich, wie bei beiden die Neigung zu Formen entstehen musste, die sich in den leichten, mehr theil- und tragbaren Stoffen ausführen liessen. Die Phönicier waren ein Handelsvolk auf einer schmalen und dürftigen Küste. Sie mussten damit anfangen, Schiffe zu bauen und sich in dieser Kunst zu vervollkommnen, ehe ihnen die Reichthümer zuflossen, welche zu grossen Bauten nöthig waren. Auf dem Schiffe gewöhnt man sich an die Umgebung des Holzes, an die leichten, gerundeten Formen, zu denen es sich eignet, an bunten Schmuck, Teppiche und Vorhänge. Alle Schiffervölker haben einen ähnlichen Geschmack, wir erkennen in ihren Häusern noch stets die Erinnerung an das Schiff; die grosse, volle Form, der ernste, feste Ausdruck des harten tönenden Steines sagt ihnen nicht zu. Bei den Juden gaben andere Schicksale ein ähnliches Resultat. Ein Hirtenvolk, ursprünglich nomadisch, dann in der Fremde im Druck, darauf die Wüste durchziehend, bildete sich bei ihnen die Liebe für den eigenen Boden, für das feste Haus nicht aus. Noch in ihrer späteren Gesetzgebung blieb manches übrig, was solche Sitte und Ansicht erhielt, namentlich der Uebergang oder die Rückkehr des Eigenthums nach einem Zeitverlauf, wodurch denn volle Festigkeit des Besitzes ausgeschlossen war. Was jenen das Schiff, war diesen das Zelt, im Wanderleben hatte

1) Vgl. über diese jüdischen Gräberbauten die beiden Werke des trefflichen Reisenden und Gelehrten Tit. Tobler: Golgatha, S. Gallen 1851, und Zwei Bücher Topographie von Jerusalem und seiner Umgebung, Berlin 1853—54; ferner F. de Saulcy, Voyage autour de la mer morte, Paris 1853. Fol. u. 4⁰; A. Salzmann, Etude et reproduction photographique des monuments de la ville Sainte, Paris 1856, und die mit aller nöthigen Vorsicht abgefasste übersichtliche Darstellung bei W. Lübke, Gesch. d. Architektur, 3. Aufl. S. 60 ff.

sich ihr Formensinn eben so nur zum Leichten, Bunten, Zierlichen gebildet.

Für die plastische Kunst reichen schriftliche Nachrichten noch weniger aus, als für die Architektur; doch sind wir leider auch hier bei beiden Völkern wesentlich darauf beschränkt. Münzen sind überhaupt sowohl durch die Kleinheit ihrer Darstellungen, als aus manchen anderen Rücksichten, ungenügende Documente für die bildende Kunst. Auch rühren die meisten der wenigen auf uns gekommenen phönicischen Münzen aus der späteren Zeit griechischen Einflusses her [1]; Aehnliches gilt von den sonstigen Werken der kleineren und grösseren Plastik, denen man phönicischen Ursprung hat beimessen wollen. Ein Theil derselben hat auf den Namen wirklicher Kunstwerke gar keinen Anspruch; so namentlich die dornartigen Sardischen Bronce-Idole aus den Nuraghen [2]) und die ebenfalls ganz rohen Steinsculpturen und glasirten Thonfigürchen von Hadjar Chem im Museum zu La Valette auf Malta [3]), deren phönicischer Ursprung überdiess durchaus nicht sicher steht. Ein anderer Theil ist unter dem unverkennbaren Einflusse fremder Kunst entstanden und trägt durchaus keine Spuren eines eigenthümlich phönicischen Styles. Dahin gehören vor Allem die mittelgrossen weiblichen Figuren aus weichem Kalkstein, welche von der Insel Kypros in die Museen Europa's gekommen sind, und von denen unsere Abbildung (Fig. 46) ein Beispiel giebt. Der eine Arm liegt am Körper an, der andere hält über der Brust eine Schale oder auch wohl eine Granatblüthe, Hals und Brust ist von reichem Schmuck umgeben. Die grossen, zu sanftem Lächeln verzogenen Gesichtszüge, die Anordnung des reich

Fig. 46.



Götterbild aus Kypros.

1) Abbildungen bei Gerhard a. a. O. Taf. I. 2 und Taf. III. Vgl. über den Astarte-Tempel von Paphos auf Cypern F. Kugler, Gesch. d. Bauk. I. 121.

2) E. Gerhard a. a. O. Taf. IV u. V; J. Braun, Gesch. d. Kunst I. 478.

3) Kunstblatt von 1821. Nr. 52; J. Braun, a. a. O. I. 475.

in den Nacken herabfallenden Haares und der zierlichen Ringellöckchen über der niedrigen Stirn erinnern unmittelbar an die Götterbilder altgriechischen Styls und lassen den Gedanken an phönicischen Ursprung dieser Statuen kaum zu [1]). Dieser liegt allerdings näher bei den prachtvoll gearbeiteten grossen Steinsarkophagen, welche neuerdings namentlich aus der Gräberstadt des alten Sidon in das Museum des Louvre gekommen sind und von denen wir den mit einer vielbesprochenen phönicischen Inschrift bezeichneten Sarkophag des Sidonischen Königs Eschmunazar beistehend (Fig. 47) abbilden [2]). Aber abgesehen von der Inschrift hat alles an diesem Werke, die Mumienform des Sarkophags, die perückenartige Kopfbedeckung, der Brustschmuck, der steif geflochtene Kinnbart und endlich das Antlitz selbst einen völlig ägyptischen Charakter, während andere ähnliche Sarkophage mit weiblichen Köpfen, welche ausser Sidon auch im phönicischen Tripolis (Tarabulus) [3]) und auf Sicilien [4]) zu Tage gekommen sind, sich in der Anordnung des Haares und in der grossartig stylisirten Behandlung der Gesichtszüge den besten altgriechischen Werken in Marmor und gebranntem Thon an die Seite stellen lassen. Es ist hienach

Fig. 47.



Der Sarkophag des Eschmunazar.

1) E. Gerhard, a. a. O. S. 615 ff., Taf. VI.

2) F. Hitzig, über die Grabschrift d. Eschm. Leipzig 1855. 8; S. Munk, Essai sur l'inscription phénicienne du sarcoph. d'Eschmunezer, im Journ. asiatique. 1856. Pag. 273 ff.; H. Ewald, Erklärung der grossen phön. Inschrift v. Sidon u. s. w. Götting. Ges. d. Wiss. Bd. VII. 1856. 4; A. de Luynes, Mémoire sur le sarcophage et l'inscription fun. d'Eschm. Paris 1856. 4; M. A. Levy, Phönicische Studien. 1. Heft. 1856. S. 1 ff. Catalogue des objets provenant de la Mission de Phénicie dirigée par M. E. Renan. Paris 1862. S. 7. Nr. 21 ff.; J. Braun a. a. O. I. 497.

3) A. de Longpérier, im Journal Asiatique. 1855. Pag. 420 ff.

4) E. Gerhard's Archäologischer Anzeiger v. 1864. Nr. 184. S. 207* ff.

mehr als wahrscheinlich, dass sowohl ägyptische als griechische Künstler im Dienste der Fürsten und reichen Kaufherren in Phönicien thätig gewesen sind.

Allein auch ohne monumentalen Beweis können wir schliessen, dass sich hier eine einheimische Plastik nicht entwickelt hatte. Allerdings waren Syrer und Phönicier Götzendiener und ihre Altäre waren von Bildern eingenommen. Allein ihre verwirrte Mythologie zeigt nicht ausgebildete Charaktere, sondern mehr Symbole von rohen Naturanschauungen und kosmogonischen Personificationen. Was wir über die Darstellung ihrer Gottheiten hören, erweckt nur nachtheilige Vorstellungen. Sie wurden häufig als menschliche Gestalten mit einem Fischrumpf gebildet; so jener Dagon der Philister, von dem die jüdischen Schriften sprechen und eine Göttin, von der die Griechen erzählen [1]). Die anderen Gottheiten scheinen meist mit Thierköpfen versehen gewesen zu sein. Ihr Jupiter, Baal oder Moloch, wurde in gebückter Stellung abgebildet, mit einem Kalbskopfe, dessen Stirn ein glänzender Stein schmückte. Seine Bildsäulen waren von Metall, hohl, und wurden durch einen angebrachten Ofen glühend gemacht [2]), um so das sinnliche Volk durch ihren schauerlichen Anblick zu schrecken. Auf ihre vorgestreckten Hände wurden die Kinder gelegt, damit sie von da in den Feuerschlund hinab stürzten. Nicht bloss die jüdischen Geschichten erzählen von diesen und anderen scheusslichen Opfern [3]), sondern auch die Römer berichten noch von früheren Menschenopfern der Carthager. Bei einem solchen Cultus des Schreckens ist nicht daran zu denken, dass die feineren Regungen des Kunstsinnes empfunden wurden. Wie die Beschreibung ihrer Götterbilder im Allgemeinen unschöne Formen ergiebt, so können wir auch schliessen, dass die Ausführung nur darauf abgesehen war, Grauen zu erwecken. Ungeachtet aller Geschicklichkeit der Phönicier in den gewerblichen Künsten und aller mechanischen Vortheile der Fabrication kann also bei diesen Völkern keine schöne bildende Kunst geblüht haben.

Bei den Juden stand etwas Anderes entgegen: die Religion bedingte in gewissem Grade einen Bilderhass. „Du sollst," spricht der Herr auf dem Berge Sinai, „du sollst dir kein Bildniss machen, weder dessen, das oben im Himmel, noch dessen, das unten auf Erden, oder dessen, das im Wasser unter der Erde ist" [4]).

1) Movers, Die Phönicier I. 590 ff.

2) Creuzer, Symbolik. 3. Ausg. II. 446.

3) 2. Kön. XVI. 3; XXI. 6. Ps. CVI. 37. Jos. VIII. 31. 3. Mos. XVIII. 21; XX. 2. 5. Mos. XVIII. 10.

4) 2. Mos. XX. 4. Vgl. 5. Mos. IV. 12 ff.

Allein dies Verbot, sowie die ähnlichen, wiederholt und ausführlicher vorkommenden, sind nicht so wörtlich gemeint, dass jedes Bild verboten war, sondern sie beziehen sich nur auf die Anbetung der Bilder. „Du sollst keine anderen Götter haben ausser mir,“ geht jenem Verbote des Bildwerks voraus; „du sollst sie nicht anbeten, noch ihnen dienen,“ folgt hinterher. An der Bundeslade selbst waren die Cherubim, wahrscheinlich menschliche Gestalten, das Antlitz jedes von beiden gegen den anderen gekehrt [1]). Auch gab es Bildner unter den Juden; denn sonst hätten sie nicht in der Wüste sogleich das goldene Kalb erhalten können. Später mochte die Gefahr des Götzendienstes und die Erfahrung vielfältiger Abtrünnigkeit den Verdacht und Hass gegen alles Bildwerk steigern. Immerhin aber ging das nicht soweit, um es ganz auszuschliessen; denn namentlich wurden jene Cherubimgestalten neben der Bundeslade auch beim Salomonischen Bau wiederholt, und zwar der Beschreibung nach als freistehende, kolossale Statuen. Auch an den Wänden des Tempels waren in den Verzierungen diese Cherubs in grosser Menge wiederholt. Es hätte daher, wenn bloss die religiöse Rücksicht, die Auffassung Gottes als eines geistigen Wesens, entgegen stand, hier ebenso wie bei den Persern, die ja auch kein Bildniss Gottes duldeten, eine weltliche Plastik entstehen können. Dass dies nicht geschah, ging aus einem mehr innerlichen Zuge im Charakter des jüdischen Volkes hervor. Ihre Phantasie hatte eine der Ausbildung der äusseren Gestalt widerstrebende Richtung. Betrachten wir zunächst jene beiden Cherubim, welche an der Bundeslade standen. Sie waren [2]) aus wildem Oelbaum geschnitzt, mit Goldblech überzogen, grosse Gestalten, zehn Ellen hoch, um so mehr kolossal erscheinend, als sie in einem Raume standen, der nur die doppelte Höhe hatte. Ihre Flügel waren ausgebreitet, jeder, wie es heisst, fünf Ellen lang, so gross, dass der äussere Flügel jedes Cherubs die Wandecke berührte, die beiden inneren Flügel aber zusammenstiessen, beide Flügelpaare also die beiden Endpunkte und den Mittelpunkt der zwanzig Ellen breiten Hinterwand bezeichneten und die zwischen ihnen stehende Bundeslade beschatteten. Diese kolossalen Gestalten im engen Raume, ihre ausgebreiteten mächtigen Flügel, also eine festgehaltene Bewegung, mussten einen schauerlichen Eindruck machen, welcher indessen den jüdischen Begriffen des Allerheiligsten wohl entsprach. Ihre Gestalten werden wahrscheinlich im Wesentlichen menschlich gewesen sein. Denn als Menschen erscheinen ja die Engel dem Abraham, dem Tobias, und an

1) 2. Mos. XXV. 28 ff.

2) 1. Kön. VI. 23.

anderen Stellen. Menschlich gebildet, wenigstens aufrechter Gestalt scheinen auch die Seraphim in der Vision des Jesaias (VI. 1); denn jeder hatte sechs Flügel, mit zweien bedeckte er sein Antlitz, mit zweien seine Füsse, und mit zweien flog er [1]). Auch sprachen sie, was eine menschliche Gestalt vermuthen lässt. Allein gewiss waren sie nicht ganz menschlich, denn sie haben nach Ezechiel (XLI. 18, 19) zwei Gesichter, ein Menschengesicht und ein Löwengesicht, und es ist zu bemerken, dass diese Stelle nicht von den Bildsäulen im Allerheiligsten, sondern von den Verzierungen im Schnitzwerk der Wände, also von Reliefs spricht. Derselbe Prophet schildert in seiner Vision am Strome Chebar ähnliche Figuren, die er zwar Thiere nennt, aber menschlicher Gestalt, jedes mit vier Flügeln und vier Gesichtern. Ihre Füsse waren aufrecht und unter ihren vier Flügeln Menschenhände, ihre Gesichter aber vorn, oder wie Luther übersetzte zur Rechten, die des Menschen und Löwen, hinten oder zur Linken die des Stieres oder Adlers. Es ist hienach sehr wahrscheinlich, dass jene Reliefs, da sie nur die eine Seite zeigten, die vierfache Bildung des Gesichtes nicht ausschlossen, und dass die Cherubs an der Bundeslade diese hergebrachte Gestalt des Kopfes hatten. Jedenfalls aber war der Leib nicht ein liegender, thierischer, sondern ein aufrecht stehender; denn sonst hätte er in einem Raume von 20 Ellen nicht die Höhe von 10 Ellen haben können. Wie wir uns aber auch diese Gestalten denken wollen, so werden sie immer unschön und unnatürlich bleiben, Verbindungen von Menschlichem und Thierischem, Vermehrung der Gesichter, unnatürliche Ansetzung der Flügel. Die christliche Kunst, so gern sie sich auch an die urkundlichen Beschreibungen der heiligen Schrift anschliessen wollte, hat es niemals möglich gefunden, ihnen getreu zu bleiben, sondern immer nur Einzelnes davon mit manchen Aenderungen beibehalten.

Suchen wir die vorstellende, bilderschaffende Phantasie der Juden

1) In den Sculpturen der ägyptischen Tempel finden wir häufig, dass die Vögel einen Flügel verkehrt, nach vorn zugewendet tragen, so dass er ihre Füsse bedeckt. Hinter den Göttergestalten findet sich auch häufig eine knieende menschliche Figur mit ebenso vorwärts gewendeten Flügeln, gleichsam die Gottheit beschirmend, welche noch näher an diese, die Bundeslade beschattenden Cherubim erinnert. Es ist möglich, dass hier eine ägyptische Reminiscenz den Juden geblieben war. Einem Volke ihrer Sinnesweise, von geringer Anlage für Maassverhältnisse, konnte schon eher eine bildliche als eine architektonische Form Eindruck machen. So hat man auch in den Gräbern von Memphis eine Malerei gefunden, die ein der heiligen Bundeslade der Juden höchst ähnliches tragbares Heiligthum darstellt. Wenn es richtig ist, was der Kirchenvater Cyrillus sagt, dass Moses aus Schonung für die in der ägyptischen Gefangenschaft angenommenen Gewohnheiten der Juden manche ägyptische Ceremonien beibehalten habe, so musste damit ohne Zweifel auch Bildliches übergehen. Vgl. Kunstbl. 1838. Nr. 21; J. Braun, Gesch. d. Kunst I. 409.

kennen zu lernen, so geben uns ferner die Visionen der Propheten eine Gelegenheit dazu. Denn hier soll sich ja ein Bild dem Auge, wenn auch nur dem inneren, dargestellt haben, und der Prophet beabsichtigt durch seine Worte den Hörer in den Stand zu setzen, sich seinerseits dies Bild zu vergegenwärtigen. Alle diese Visionen geben aber durchweg ein völlig unklares und unförmliches Bild, wenn es uns überhaupt gelingt, ein solches daraus zusammen zu setzen. Die wunderbarsten Glanzlichter, Feuer und Gold, Edelsteine und der Regenbogen, drängen sich ohne Form und Umriss, und in diesem wogenden Glanzmeere zeigen sich dann nicht etwa reine, bestimmt gezeichnete, architektonische Gestalten, wie es abstracter, elementarischer Betrachtung zusagen würde, sondern theils jene monströsen, unförmlichen Thiergestalten, die an einer Fülle verschiedenartiger Formen leiden, theils ganz vereinzelte, dürftige und beschränkte Dinge, wie Räder, Leuchter und dergleichen menschliches Machwerk, welches der wunderbaren und weiten Anlage des ganzen Bildes durchaus nicht entspricht. Wir erkennen daher sowohl da, wo die Juden wirkliches Bildwerk beabsichtigten, als da, wo nur ihre Phantasie bildnerisch schuf, einen Sinn, welcher um Schönheit der Form wenig besorgt ist, sondern Gegenstände, deren Bedeutung ihm aus irgend einem Grunde zusagt, zusammenbringt, ohne an ihrer disharmonirenden Erscheinung Anstoss zu nehmen. Höchst befremdend ist dieser Mangel, wenn wir uns an den Reichthum der hebräischen Poesie erinnern. Welche Fülle von Bildern zeigt sich hier! Wie lebendig ist das Gefühl des Psalmisten, der Propheten für alle Erscheinungen der Natur, für das Weite, Grosse, Erhabene, Leuchtende, und dann wieder für das Kleine und Zarte, oder für das Dunkle und Schreckende. Wie kräftig und erschütternd malen sie die Gerichte des göttlichen Zornes, die Zerstörung, den Zug der mächtigen Heerschaaren, das Getöse von Reitern und Wagen, die Einsamkeit und Verödung der vernichteten Städte. Wie freundlich und lieblich sind die Bilder des Friedens und des Glücks. Unvergleichlich sind diese Sänger in der Gabe, mit einem Zuge ein ganzes Bild vor unsere Seele zu stellen, unerschöpflich in neuen Vergleichen; sie verstehen alles, Pflanzen und Thiere, Jungfrau und Greis; in den zartesten Beziehungen wissen sie das Charakteristische aufzufinden. Sie durchschauen die Natur bis in das Innerste und besitzen die Macht, das volle Leben der Dinge unserer Seele vorzuzaubern. Sollte man nicht glauben, dass eine so grosse Empfänglichkeit für die Erscheinungen der Natur, eine so grosse Gabe der Auffassung und Darstellung auch für die bildende Kunst fruchtbar gewesen sein müsse?

Es ist nicht zu verwundern, wenn man das Hinderniss in jenem

religiösen Verbot gesucht hat. Allein, wir sahen, so unbedingt war das Verbot nicht; weltliche Handlungen, wie die Perser, Naturbilder, wie die Dichter in Worten, hätten sie auch plastisch oder im Gemälde darstellen können, ohne dagegen zu sündigen. Ueberdies waren die Cherubim des Tempels schon plastische Kunstwerke.

Der Grund dieses Mangels, da er nicht ein so äusserlicher sein kann, muss also im Inneren des Nationalcharakters liegen. In allen Aeusserungen desselben, namentlich auch in der Poesie können wir ihn erkennen. Gerade das, was die Stärke, die Schönheit dieser Poesie ist, liess selbst den Gedanken, den Wunsch des äusseren Bildes nicht aufkommen, und würde den Versuch, wenn man ihn hätte wagen wollen, vereitelt haben. Wir können es mit einem Wort aussprechen, ihre Phantasie ist zu bewegt, die Bewegung ist zu heftig, zu stark, zu kühn, um die ruhige Ausführung des plastischen Bildes zu gestatten. Jede bildliche Vorstellung, welche der Seele vorgeführt wird, erweckt sogleich eine neue, welche jene erste verdrängt; entweder diese genügt nicht völlig für den metaphorischen Zweck, und die zweite wird desshalb herbei gerufen, um sie zu ergänzen, oder sie erinnert durch die Vielseitigkeit ihrer Erscheinung an etwas Anderes, das eine Beziehung auf den Gegenstand hat, und daher ebenfalls hervortritt und die erste Vorstellung verdunkelt. Fast jede Stelle der hebräischen Dichtungen giebt Beispiele dieses Hergangs. Selbst in der Chronik finden wir ihn. So heisst es in der Weissagung gegen Jerobeam [1]: „Jehova wird „Israel schlagen, dass es wanke wie ein Rohr im Wasser, und wird „Israel herausreissen aus diesem guten Lande, welches er ihren Vätern „gegeben, und wird sie zerstreuen jenseits des Stromes.“ Also Jehova wird Israel schlagen; Israel ist personificirt, als ein für den Schlag empfindliches Wesen gedacht. Die Wirkung des Schlages ist „dass es wanke.“ Die Personification bleibt noch; der feststehende Mensch, der einen starken Schlag erhält, wankt, sei es, dass der plötzliche Anstoss ihn den Schwerpunkt verlieren macht, sei es, dass die innerliche Wirkung des Schlages ihn verhindert, sich aufrecht zu halten. Allein das Wanken und Schwanken erinnert auch an die Pflanze, welche vom Winde bewegt wird, am meisten, da im Gegensatz gegen Jehova alles Irdische schwach ist, an das schwache Rohr. Es beginnt daher ein neues Bild; der Schlag hat mit dem Rohre nichts zu schaffen, er ist vergessen, bloss das Wanken noch beibehalten. Israel wankt also wie ein Rohr, und zwar im Wasser, denn das Rohr wächst vorzugsweise im Wasser, der Zusatz bietet sich durch die Lebendigkeit der Vor-

[1]) 1. Kön. XIV. 15.

stellung von selbst dar. So ist Israel mit einer Pflanze verglichen; dies giebt ein neues Bild für die Züchtigung, die dem Volke angedroht wird; der Herr wird sie aus dem Boden heraus reissen. Der Boden erinnert an das Land Palästina, welches der Herr den Juden gegeben; bei der Vorstellung der Strafe drängt sich die Erinnerung an die Wohlthat auf, an das fruchtbare liebliche Land. Mit dem Bilde der Pflanze hat dies wiederum nichts gemein, sie haftet in dem mütterlichen Boden, ihr wird kein Land gegeben. Aber so schnell schreitet die Phantasie fort, dass sie diese Vertauschung wiederum nicht bemerkt, die Reihenfolge der Vorstellungen wird in Eins zusammen gezogen: „Der Herr „wird Israel heraus reissen, aus diesem guten Lande, welches er ihren Vätern gegeben." Nunmehr sind wir aber ganz von dem ersten Bilde abgekommen; nicht bloss die Pflanze ist verlassen, sondern auch die Vorstellung des Volkes, als eines einzigen Wesens, das geschlagen wurde. Palästina mit seinen Bewohnern, den Juden, in der Mehrzahl ist jetzt vor unserer Phantasie, das Ausreissen aus dem Boden muss daher einer anderen Bezeichnung der Strafe Platz machen. Es ist nicht bloss die Entfernung von dem Lande, wo man sich wohl fühlt, „jenseit des Stroms" in eine unbekannte Ferne, sondern auch die Zerstreuung, welche dabei zu befürchten ist, und auch diese Drohung schliesst sich daher den anderen an. Man sieht in dem einen Satze und zwar in einer Rede, welche nicht auf die gesteigerte Lebendigkeit der Poesie Anspruch macht, drängt sich Bild an Bild, die Seele ist nicht fähig, eines festzuhalten, weil sogleich ein zweites sich dazwischen schiebt. Allerdings gewinnt die Lebhaftigkeit des Ausdruckes dadurch bedeutend; der Schrecken, welchen die Drohung erwecken kann, wird vervielfältigt und dadurch vertieft. Bei jedem neuen Bilde empfindet der Bedrohte das ihm Bevorstehende auf's Neue. Homer, wenn er eine Drohung durch ein Bild beleben wollte, würde nur eine der Vorstellungen, welche hier auf einander folgen, genommen, aber auch weiter ausgeführt haben, etwa die des Rohrs, das vom Winde geknickt, nun abstirbt. Freilich mag es sein, dass jene jüdische Häufung von Metaphern der Drohung mehr zusagt; nicht bloss verstärkt die Wiederholung den Eindruck, sondern selbst die Dunkelheit, welche durch die schnelle Vertauschung der Bilder entsteht, trägt zur Steigerung des Schreckens bei. Jede Zukunft, besonders die drohende, ist dunkel, das klare, plastisch hingestellte Bild eignet sich nicht für sie. Das Orakel bedient sich daher auch, wenn es ein Bild braucht, des zweideutigen, dunkeln Bildes. In der vollen Ausführung des einen Bildes liegt dagegen etwas Beruhigendes. Homer wendet daher seine Gleichnisse auch nur auf die Vergangenheit an, nur auf das, was er als geschehen erzählt.

Die Drohung spricht er gewöhnlich ohne Bild, nackt und schlagend aus, und man kann zugeben, dass sie bei ihm und in der griechischen Poesie überhaupt nicht ganz die Kraft und Bedeutung habe, die sie in der hebräischen durch diesen Reichthum an Metaphern erhält. Diese ist auf das Drohende besser eingerichtet. Es besteht ein innerer Zusammenhang zwischen einer Gesinnung, welche sich viel mit dem Zukünftigen beschäftigt, und jener höchst bewegten Phantasie der Juden, ebenso wie andererseits zwischen dem mehr auf die Gegenwart gerichteten Sinne des Griechen und seiner ruhigeren, mehr ausführenden Rede.

Uebrigens finden wir dieselbe Beweglichkeit, denselben Bilderreichthum nicht bloss bei Drohungen und Strafreden, sondern auch bei Verheissungen und selbst in ruhig beschreibenden Stellen. Man erinnere sich nur an jene Lobgesänge oder Betrachtungen über Gottes Wirken in der Natur in den Psalmen, im Buche Hiob oder bei den Propheten. Wie schweift der Blick umher, und beleuchtet mit einem Blitze bald diesen Gegenstand bald jenen, Himmel und Erde, Land und Meer, die Berge mit dem Wild in ihren Wäldern, die Fläche mit ihrem Fruchtbaum, den Menschen und die Blume. Jedes Einzelne tritt plötzlich scharf und eigenthümlich aus dem Dunkel hervor, aber ebenso schnell wieder in dasselbe zurück, weil ein Anderes jetzt beleuchtet wird. Das Gesetz des Gegensatzes macht sich dabei besonders geltend. Das Licht fällt auf einen Gegenstand, wird von ihm nach der Eigenthümlichkeit seiner Gestalt auf einen anderen, entgegengesetzten reflectirt, und von diesem wieder nach einer anderen Stelle. So in den kleineren Kreisen und von diesen wieder zu anderen höheren, bis in die höchsten Gegensätze des leuchtenden Himmels und der nächtlichen Erde, des vergänglichen Geschöpfs und des allmächtigen Schöpfers. Nichts leistet dieser Bewegung Widerstand, nichts ist fest, vor dem Antlitz des Herrn bebt die Erde, das Meer flieht, der Jordan wendet sich zurück, die Berge hüpfen wie Widder, die Hügel wie junge Lämmer, die Felsen wandeln sich in Seen, die Steine in Quellen. Wie kann bei so mächtiger Erschütterung der grossen Gestalten der Mensch sich noch halten? Er ist die Blume des Feldes, die vor dem Abend welket, ein Schatten, der fleucht und nicht bleibet, ein vorüber eilendes Gerücht, Staub vom Winde bewegt; die Völker sind nur ein leichtes Werkzeug in Jehova's Hand, er dreht sie im Kreise herum, wie der Kreisel auf freiem Boden, sie sind ihm Hammer und Amboss, Stab der Züchtigung und Becher der Berauschung. Kein Einzelnes hält Stand und tritt in ganzer Körperlichkeit und Selbstständigkeit hervor, Alles verläuft sich zu einem grossen Bilde, zu einer Einheit, in der sich nur der Gegensatz des Herrn und der vergänglichen Erde stets wieder fühlbar macht,

aber auch stets wieder aufhebt. Bei dieser Unselbstständigkeit des Einzelnen, des Menschen, der Völker, trifft denn auch die Betrachtung weniger das Innere, die Seele der Dinge, als ihr Verhältniss zu anderen, ihre relative Bedeutung.

Daher herrscht in der Folge der Bilder stets die Rücksicht auf Zweck und Wirkung, nicht auf die Erscheinung und Gestalt der Dinge vor. Es wird ein Mensch da sein, heisst es z. B. bei Jesaias, welcher ist wie ein Verbergungsort vor dem Winde, wie ein Schirm vor dem Platzregen, wie Wasserbäche am dürren Ort, wie die Schatten eines Felsens im schmachtenden Lande. Alles bloss um zu sagen, er wird euch wohlthätig sein. Da stellt sich zunächst die Wohlthat des Schutzes gegen Wind und Regen, dann die Wohlthat der Kühlung bei der Hitze und Dürre dar. Man sieht, wie leicht sich die geistige Auffassung der Welt, der Einheit des höchsten Gottes mit einer sehr sinnlichen Denkungsweise verbindet. Ohne Sinnlichkeit ist keine Kunst, kein Menschenleben überhaupt; aber die edlere Sinnlichkeit erfreut sich an der Erscheinung des Dinges, während die niedrigere Vortheil und Genuss berechnet. Eine solche Gesinnung verband sich aber leicht mit dieser sonst so reinen Religion, weil die Macht des Herrn und die Furcht vor sinnlichen Strafen die bedeutendsten Beweggründe waren. In jeder Beziehung war daher bei einem solchen Volke kein Boden für die bildende Kunst. Der Spiritualismus benahm das Interesse an der äusseren Gestalt, das bewegte, besorgte Gemüth konnte nicht dazu gelangen, sie auszubilden.

Ruhiges Verhältniss, Gleichmaass, Symmetrie und Form waren hier gleichgültig; Bewegung, Rhythmus, Gegensatz und Zweck herrschten und liessen jene nicht aufkommen. Es zeigt sich der Gegensatz der bewegten Künste, Poesie und Musik, gegen die ruhigen. Für jene war eine Fülle der Anlagen, für diese Mangel.

Man sieht hieraus ferner, wie die rechtgläubigen Juden und die Molochsdiener Phöniciens in Beziehung auf unsere Kunst ziemlich gleiche Richtung haben konnten. Der praktische Sinn des Handelsvolkes, mit seinem Eigennutz und seiner Ueppigkeit, blieb ebenso wenig bei der ruhigen Form stehen, sondern forderte Brauchbarkeit, Nutzen, Bewegung. Selbst die Religionen beider Völker, so himmelweit die reine Lehre Jehova's von den scheusslichen Opfern der Baalspriester entfernt ist, sind nicht ausser Zusammenhang. Beide sind Religionen der Furcht, wenn auch dort der reineren Scheu vor dem Herrn, hier des rohen sinnlichen Schreckens. Beide vorzugsweise praktischer Anwendung, wenn auch nur die eine zu höherer Sittlichkeit führend. Gerade deshalb, weil sie auf demselben praktischen Gebiete stehen, ist ihr Gegen-

satz so gross. Die edleren heidnischen Völker sind eigenthümliche Gestalten, bei denen Recht und Schuld sich mischen, so dass nicht leicht darüber abzuurtheilen ist. Hier trennt sich beides fast wie Tugend und Laster, wie Recht und Unrecht. Der Gegensatz des Jehova- und des Baalsdienstes ist daher für ewige Zeiten entscheidend, und auf weiteren Stufen sich wiederholend; während jene anderen gemischten Völker nur einmal waren und nicht wiederkehren.

Viertes Buch.

Aegypten.

Erstes Kapitel.

Natur des Landes und Charakter des Volkes.

Aus den entfernten und wenig bekannten Regionen, die wir bisher überblickten, treten wir jetzt in ein Land, das, wenn auch einem anderen Welttheile angehörig, dennoch fast im Angesichte Europa's gelegen, durch eine kurze Ueberfahrt erreichbar, in stetem Zusammenhange mit den Völkern des Mittelmeeres stand, und zu dessen Kenntniss sich in neuerer Zeit Hülfsmittel geboten haben, wie wir sie für kein anderes aussereuropäisches Land besitzen. Die französische Expedition nach Aegypten im Jahre 1798, ein in politischer Beziehung abenteuerliches und fast spurlos vorübergegangenes Wagniss des damals noch jungen Helden der Revolution, nimmt in der Geschichte der Wissenschaft eine bedeutende Stelle ein. Unter dem Schutze der Waffen maassen, zeichneten und beschrieben die zu diesem Zwecke mitgenommenen Ingenieure die bis dahin nur unvollkommen bekannt gewordenen Monumente des ägyptischen Alterthums, und ihre Arbeiten, in einem kolossalen Werke veröffentlicht, gaben uns die ersten deutlichen Anschauungen. Selbst die Entzifferung der Hieroglyphen, welche das Dunkel der ägyptischen Geschichte allmälig vollkommen aufzuhellen verspricht, war eine mittelbare Folge dieses Kriegszuges. Nachdem so die Bahn gebrochen, haben fortdauernd günstige Verhältnisse und ein erfreulicher Wetteifer der europäischen Regierungen anderen Gelehrten und Künstlern Gelegenheit gegeben, jene Forschungen weiter auszudehnen und zu berichtigen; wir besitzen schon jetzt überaus reiche Materialien zur

Kenntniss dieses früher so geheimnissvollen Landes und dürfen noch immer neue Aufschlüsse erwarten [1]).

[1]) Die Ergebnisse der ersten grossen französischen Expedition wurden zunächst von Denon, in seinem Voyage dans la haute et basse Egypte, Paris 1802, 3 Vol. 8^{0}, und sodann in dem auf Kosten der französischen Regierung herausgegebenen Prachtwerke, Description de l'Egypte, Paris 1809—18, 9 Vol. Tafeln und 9 Vol. Text Fol. (Vol. 1—5: Antiquités) musterhaft publicirt. Ausser der Octav-Ausgabe dieses Werkes von Pankoucke, 1821—29, gilt dieser Unternehmung auch die Histoire scientifique et militaire de l'expédition française en Egypte, Paris 1830—36, 10 Vol. 8^{0} u. 2 Vol. Tafeln Quer-Fol. Unter den zahlreichen Forschungsreisen Einzelner, welche durch die napoleonische Expedition hervorgerufen wurden, heben wir hervor: W. Hamilton, Remarks on several parts of Turkey, Tom. I, Aegyptiaca (1801—2), London 1809. 4^{0} und 1 vol. Tafeln etc.; übersetzt in Sprengel's Bibliothek der Reisen. Bd. 49; G. Belzoni, Narrative of the operations and recent discoveries within the pyramids, temples, tombs and excavations in Egypt and Nubia. 2. ed. London 1821. 4^{0}; französ. Uebers. Paris 1821. 8^{0}; deutsche, Jena 1821. 8^{0}; A. v. Prokesch, Erinnerungen aus Aegypten und Kleinasien (1826), Wien 1829—31. 8^{0}. Eine zweite Expedition wurde von der französischen Regierung auf Anlass des berühmten Entzifferers der Hieroglyphen, Champollion, 1828 ausgerüstet und mit derselben vereinigte sich auf Kosten der toscanischen Regierung eine Gesellschaft italienischer Gelehrten unter Führung Rosellini's. Die wissenschaftlichen Resultate dieser namentlich für die Denkmälerkunde des neuen Reiches ergiebigen Expedition, deren rastloser Betrieb dem grossen Champollion das Leben kostete († 1831), liegen uns in folgenden Werken vor: Ipp. Rosellini, Monumenti dell' Egitto e della Nubia, Pisa 1832—44, 3 Vol. Tafeln Fol. und 19 vol. Text 8^{0}; Champollion le jeune, Lettres écrites d'Egypte et de Nubie en 1828 et 1829, Paris 1833. 8^{0}; Monuments de l'Egypte et de la Nubie, d'après les dessins exécutés sur les lieux sous la direction de Champollion le jeune etc., Paris 1829—44. 4 Vol. Fol.; E. Prisse d'Avennes, Monuments Egyptiens. Paris 1847. Fol. Es folgte, namentlich durch die Bemühungen von Bunsen und Lepsius um die Pflege der Aegyptologie in Deutschland hervorgerufen, 1842—45, die grosse preussische Expedition, deren Forschungen in erster Linie für unsere Kenntniss der Denkmäler des alten Reiches epochemachend geworden sind. Während Lepsius in der kurzen vorläufigen Nachricht über die Expedition, Berlin 1849, 4^{0} und ausführlicher in seinen Briefen aus Aegypten, Aethiopien und der Halbinsel des Sinai, Berlin 1852, 8^{0} den Verlauf des Unternehmens erzählte und die Publication der Ergebnisse einleitete, begann das Erscheinen des kolossalen, mit zahlreichen farbigen Abbildungen ausgestatteten Werkes: Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien, herausgegeben von R. Lepsius, Berlin 1849—58, in 12 Bdn. Fol. oder 6 Abtheilungen, leider bisher ohne Text. Wir schliessen daran folgende neuere Reisewerke und Einzelforschungen: G. Parthey, Wanderungen durch das Nilthal, Berlin 1834—40, 2 Thle. 8^{0} nebst Anhang von 10 Tafeln Fol.; S. G. Wilkinson, Topography of Thebes and general view of Egypt, London 1835. 8^{0}; Derselbe, Modern Egypt and Thebes, London 1843, 2 Vols. 8^{0}, neue Ausg. v. Murray, London 1858, 12^{0} with 1 map; Operations carried on at the pyramids of Gizeh in 1837 with an account of a voyage into Upper Egypt etc. by Col. Howard Vyse, Lond. 1840—42, 3 Vols. gr. 8^{0}, mit dem Atlas u. d. T.: The Pyramids of Gizeh from actual survey and admeasurement by J. E. Perring, Lond. 1839—42 Fol.; Jul. Braun, Studien und Skizzen aus den Ländern der alten Cultur. Mannheim 1854. 8^{0}; H. Brugsch, Reiseberichte aus Aegypten. Leipzig 1855. 8^{0}; Derselbe, Monumens de

Die ältesten geschichtlichen Traditionen führen uns auf Aegypten zurück. Die beiden Völker, welche wir als die Stammältern unserer Cultur ansehen können, Juden und Griechen standen in früher und unmittelbarer Verbindung mit Aegypten, und zwar in solcher, welche dies Land als ein schon höher civilisirtes darstellt. Die Juden, nomadisch umherziehende Hirten, finden hier ein wohlorganisirtes Reich, das ihnen Aufnahme und Unterhalt gewährt, und die Griechen nennen unter den Fremdlingen, welche ihr Land zuerst cultivirten, auch zwei Aegypter, Kekrops und Danaos, und erkennen damit, wie auch sonst vielfältig, ihr Volk als das jüngere an. Dennoch ist unsere Kenntniss von der früheren Geschichte Aegyptens auch heute noch sehr mangelhaft. Dass die Juden uns wenig Näheres von ihren Wirthen und Landherren mittheilen, kann bei dem feindlichen und gewaltsamen Auszuge und bei der überhaupt abstossenden, nur mit sich selbst beschäftigten Gesinnung dieses Volkes nicht befremden. Das Verhältniss der Griechen zu Aegypten war dagegen ein ganz anderes. Kein Volk reizte die Wissbegierde der Hellenen in solchem Grade, keines stand in so hoher Achtung bei ihnen, wie dieses. Durch alle Perioden ihrer Geschichte läuft ein Faden naher und geistiger Beziehung. Schon Herodot, der älteste aller forschenden Reisenden, hatte das Land durchpilgert, und giebt möglichst sorgfältige Nachrichten von der Natur desselben, von den Sitten und der Geschichte des Volkes. Fortwährend galt Aegypten den Griechen als der Sitz einer geheimen, erhabenen Weisheit. Solon, Pythagoras und selbst Plato hatten entweder wirklich bei den ägyp-

l'Egypte. Berlin 1857. Fol.; Derselbe, Vorläufiger Bericht über meine zweite Reise nach Aegypten im Winter 1857—58, in der Zeitschr. d. deutsch. morgenl. Ges. XIV (1860) 1—14; Derselbe, Recueil de Monuments Egyptiens, 4 parties. Leipzig 1862—66 (3 u. 4. partie ed. Dümichen). Endlich haben im Laufe der letzten Jahre der vorige Vicekönig von Aegypten, Saïd-Pascha, und sein jetzt regierender Nachfolger Ismaël-Pascha selbst grossartige Ausgrabungen im Lande angeordnet. Die Leitung derselben ist dem französischen Aegyptologen Mariette-Bey anvertraut, welcher schon früher u. A. durch die Aufdeckung des Serapeums (1850) und des Spinxcolosses (1852) grosse Verdienste sich erwarb. Als Hauptpunkte wurden zunächst Memphis, Tanis, Abydos und Theben in's Auge gefasst; doch will man, wo möglich, sämmtliche noch verschüttete oder verbaute Monumente allmälig an's Tageslicht zu fördern suchen. Eine Publication der Resultate unter dem Titel „Fouilles en Egypte", auf Kosten der ägyptischen Regierung, ist in Aussicht gestellt. Inzwischen liegen einzelne Berichte vor, in der Revue archéologique. 1860. Bd. II. S. 17, 206; 1861. Bd. I. S. 97, 248, 337; Bd. II. S. 196, 249, 344; 1862. Bd. I. S. 297; im Moniteur 1860. 2. Juillet; 1861. 25. Août, in der Zeitschrift f. ägypt. Sprache u. Alterthskunde. 1865. S. 17 ff. Auch von Em. de Rougé, Brugsch, Lepsius, wie von den jüngeren Aegyptologen Dümichen, Reinisch u. A. wurde das Land in letzter Zeit wiederholt durchreist und eine stets noch wachsende Ausbeute neuer Funde gemacht, deren bedeutendste wir im Folgenden besonders hervorheben werden.

tischen Priestern Belehrung gesucht, oder die Sage glaubte doch ihre Weisheit durch die Ableitung aus dieser Quelle zu adeln. Seit Alexander herrschten sogar griechische Fürsten über Aegypten, und Alexandrien wurde der Sitz der späteren griechischen Gelehrsamkeit. Es fehlte also an Berührung beider Nationen, an Gelegenheit zur Erforschung der damals noch wohl erhaltenen Sitten und Meinungen der Aegypter nicht. Dieser Zustand dauerte auch fort, als Aegypten wie Griechenland unter römischer Botmässigkeit stand, und die Schicksale beider Länder mit denen des römischen Reiches zusammenflossen. Bei alledem sind jedoch die griechischen und römischen Ueberlieferungen wenig befriedigend. Das Geschichtliche besteht fast nur in Verzeichnissen der Königsdynastien, und zwar in mannigfach abweichenden. Die zerstreuten Nachrichten über Sitten, Gesetze und Religion des Volkes geben nur ein ziemlich unsicheres Bild. Besonders merkwürdig ist aber, dass durch Vermittelung der classischen Völker von der gerühmten Weisheit der Priester nichts Authentisches auf uns gekommen ist, kein Lehrbuch, kein Gedicht, kein historisch erzählendes Werk. Ungeachtet seiner näheren geographischen und historischen Verbindung mit Europa erscheint daher Aegypten in unserer Urgeschichte der Völker in ähnlichem Lichte wie Indien: beide Länder durch Wunder der Natur und der Kunst, durch den Ruf tiefer Weisheit und ältester Cultur, durch priesterliche Traditionen berühmt, beide von einem geheimnissvollen Dunkel umhüllt. Der Entfernung ungeachtet ist uns Indiens Alterthum fast zugänglicher als das Aegyptens. Dort leben wenigstens noch zahlreiche Nachkommen der alten Brahmanen, und wenn der Zustand, in welchem wir sie finden, nur ein mattes Abbild ihrer früheren Blüthe zeigt, so sind doch ihre Schriften, Dichtungen, Gesetze, Lehrbücher in stattlicher Menge auf uns gekommen. Das Wort dringt in Rede und Schrift zu uns durch. Das ägyptische Volk aber ist bis auf die wenigen versprengten armen Kopten-Gemeinden, in denen man die Nachkommen der alten Bewohner des Landes erkannt hat, vom Boden vertilgt, kein Lebender redet zu uns in seiner ursprünglichen Sprache, kein umfassendes Literaturwerk überliefert uns seine Lehren, und die wenigen Bruchstücke seiner heiligen Literatur, die aus den Papyrusrollen unserer Museen oder aus hieroglyphischen Beischriften von Bildwerken neuerlich zu Tage gefördert sind, gestatten trotz der werthvollen Aufschlüsse, die sie im Einzelnen bieten, doch keinen tieferen Einblick in seine ganze Denkungsweise.

Da stehen denn die Monumente des Nilthales, Tempel und Paläste mit ihren zahllosen Bildwerken in stummer Einsamkeit. Ihre Pracht spricht zu uns, wie ein Gedicht ohne Worte, von der Frömmigkeit

und Weisheit, von den zartesten Gefühlen ihrer Erbauer; und wir können sagen, sie spricht nicht unverständlich, es tritt uns ein lebendiges Bild des Volkes entgegen, im Ganzen wenigstens, wenn auch im Einzelnen noch Vieles dunkel bleibt.

Bevor wir zur Betrachtung der Monumente übergehen, müssen wir einen Blick auf die Natur des Landes und auf den Gang der Geschichte des Volkes, soweit uns dieselbe bekannt ist, werfen.

Höchst eigenthümlich, wunderbar und räthselhaft ist die natürliche Beschaffenheit des Nilthals. Das nördliche Afrika bietet meistens unfruchtbare Gegenden, weite Sandwüsten oder dürre Höhen, von der glühenden Sonne des wolkenlosen Himmels verbrannt, von keinem Regen befeuchtet, kaum zur Beweidung zerstreuter Heerden geeignet. Da wohnt denn dem Nil eine Kraft bei, welche das von ihm durchströmte Thal errettet, ihm eine grosse Fruchtbarkeit verleiht.

Einige Zeit nach der Frühlingsnachtgleiche, wenn die tropische Sonne schon brennend heiss lastet, im Juni, beginnt der bis dahin seichte Strom zu steigen. In der Mitte des Monats ist die Nacht des Tropfens, jene wundervolle Nacht, in der, wie die Sage noch jetzt geht, der kräftige Tropfen vom Himmel in den Nil fällt, welcher den Strom so hoch anschwellen macht. Man bringt diese Nacht fröhlich auf den Dächern der Häuser oder im Freien zu. Nun beginnt die Spannung der Neugier und Erwartung, man eilt hinaus, um das Wachsen des Stromes zu beobachten, welches vom Anfang des Juli an bemerkbarer wird. Je mehr die Hitze auf dem Lande lastet, desto mehr hebt sich das Wasser im Flusse und in den Quellen des Bodens; aus dem befeuchteten Schoosse spriesst der liebliche Lotos hervor, und kühle Winde durchwehen das Land erfrischend. Wenn die Sonnengluth am stärksten ist, hat der Strom die Höhe seiner Ufer erreicht. Dann werden die Dämme durchstochen, die Kanäle geöffnet, und bald bedeckt die Fluth das Thal bis an die Berge. Das ganze Land ist ein See, aus dem nur die Städte auf ihren Hügeln wie Inseln hervorragen. Das Volk in zahllosen Nachen, von dem wohlthätigen Element getragen, jauchzend und festlich geschmückt, feiert den Segen, der dem Lande zu Theil wird [1]). In der zweiten Hälfte Septembers ist der höchste Stand des Wassers; dann sinkt es wieder, aber ein fruchtbarer Schlamm ist zurück geblieben, der die reichsten Aerndten ohne Mühe gewährt. „In keinem Lande," sagt der alte Herodot (II. 14), „sammelt man die

1) Schon oft haben die Reisenden die Festlichkeiten des heutigen Aegyptens beim Steigen des Nils beschrieben. Vgl. darüber namentlich v. Schubert, Reise in das Morgenland. II. 139. Lane, Manners and customs of modern Egyptians. II. 259.

„Früchte der Erde mit geringerer Arbeit als hier. Die Bewohner reissen „nicht mit dem Pfluge mühsam die Furchen auf oder graben mit dem „Spaten, sondern wenn der Fluss ihre Fluren getränkt hat, so besäet „ein jeder seinen Acker, treibt die Heerden darauf, dass sie den Samen „festtreten und erwartet sodann ruhig die Aerndte.“ Ueber die Ursachen dieser wunderbaren und regelmässigen Anschwellung des Stromes haben die Naturforscher von Herodot an bis auf unsere Tage mannigfache Vermuthungen, die erst dann zur Gewissheit werden können wenn das ganze Gebiet des Stromes bis zu seinen so lange vergeblich gesuchten Quellen völlig bekannt sein wird. Die Wirkung dieser Erscheinung auf das Thal musste aber, wenn nicht ungünstige Einflüsse sie hemmten, eine höchst vortheilhafte sein. Bei einer so milden, so wenig bedürfenden Natur, bei so grosser Fruchtbarkeit des Bodens musste sich bald Reichthum erzeugen, zu dessen Vermehrung der Strom dann ein neues Mittel bot, indem er Verkehr, Handel und Gewerbfleiss begünstigte. Zugleich aber lag in der eigenthümlichen Art dieser Anschwellung auch ein Antrieb zu höherer Betrachtung und Forschung. Da die Vermehrung des Wassers nicht von dem zufälligen Wechsel der Witterung, sondern von der regelmässigen Folge der Jahreszeiten abhing, so kam es darauf an, diese genau zu beobachten, nach dem Laufe der Sonne und der Gestirne zu bestimmen. Die Nothwendigkeit, Kanalbauten anzulegen, die Städte durch künstliche Erhöhung gegen die Fluthen zu sichern, die Eintheilung der Felder, wenn das Wasser sie zerstört hatte, durch Messkunst wieder herzustellen, leitete zu anderen Beobachtungen. Astronomische und geometrische Kenntnisse waren daher hier bald einheimisch. In der Urzeit der Völker hat eine solche wohlthätige Weisheit stets ein religiöses Gepräge; hier in noch höherem Grade. Andere Länder empfangen die Geschenke der Natur aus vielen Händen, alle Elemente wirken gleichmässig mit, der Mensch wird auf keines von ihnen als den Urquell der anderen hingewiesen, er weiss nicht, welches er verehren soll, seine Phantasie muss höher hinauf oder tiefer hinabsteigen, um die Götter zu suchen. Hier war nur der Strom der Gewährende; ringsumher Wüste, wo der Strom hinkommt, Fruchtbarkeit und Reichthum. Die Regelmässigkeit seines Steigens erschien wie das Werk eines höheren Willens. Dies einfache Wunder musste schlagend wirken, die Menschen auf die höhere Ursache frühzeitig aufmerksam machen; der Strom und die Gestirne, welche sein Steigen vorher verkünden und begleiten, erschienen göttlicher Ordnung, das Studium ihres Zusammenhanges war von der Frage nach den Göttern untrennbar.

Sitten, Verfassung.

Manche Charakterzüge, die wir an den alten Aegyptern wahrnehmen, hängen unmittelbar mit dieser Natur des Landes zusammen. Die Regelmässigkeit des Stromes theilte sich allen Geschäften mit; richtiges Maass und richtige Zeit waren überall erforderlich, um die Vortheile, die sich darboten, zu geniessen. Ein gemessenes, feierliches Wesen ging daraus hervor. Die Schutzwehr gegen das steigende Wasser, die Anlage der Kanäle setzte ferner Einstimmigkeit, also Befehl und Gehorsam voraus. Dieser Gehorsam musste nothwendig denen geleistet werden, welche im Besitze der leitenden Kenntnisse waren, den Priestern. Ein Despot konnte nicht aufkommen, die ganze Klasse der unterrichtetsten Männer, der Priester, musste auch von dem König respectirt werden, ein theokratisches Element sich in der Verfassung ausbilden. Standesinteresse und die empirische Beschaffenheit der ersten Beobachtungen musste ferner die Geheimhaltung dieser höheren Wissenschaft, die Ueberlieferung an nah Vertraute, an die Söhne herbeiführen. Die Bildung einer erblichen Priesterkaste war daher begünstigt. Die Religiösität des Volkes musste aber auch eine besonders ernste Färbung erhalten. Das fruchtbare Nilthal und die öden Gebirge auf beiden Seiten, diese von armen räuberischen Stämmen durchzogen, jenes regelmässig bebaut, durch Ackerbau und Handel bereichert: alles Leben erschien in der Gestalt des Gegensatzes, der das Gemüth auf den grössten aller Gegensätze, auf den von Leben und Tod, zurück führen musste. Aber das Herbe desselben wurde wieder dadurch gemildert, dass die heilsame rettende Gotteskraft des Nils in ununterbrochener Regel zurückkehrte, dass für das Volk seiner Ufer keine Ungewissheit, keine Bangigkeit da war. Das Princip des Gegensatzes musste daher hier eine ganz andere Wirkung haben, als bei dem wandernden, unstäten Volke der Juden. Eine ernste, aber nicht trübe, sondern nur feierliche Gesinnung musste daraus hervorgehen.

Es ist die Beziehung auf die Natur, welche vor dem Trüben bewahrt; sie ist das Feste, während der Geist im Menschen das Schwankende ist. Aber wie sie auf der einen Seite gegen dieses Schwanken schützt, fesselt sie auch auf der anderen. Es leuchtet ein, dass die Religiösität, die sich in einem Lande von so eigenthümlicher Naturthätigkeit heranbildete, bei aller Klugheit und Wissenschaft sich nicht zu geistiger Freiheit erheben konnte, sondern vielfältig beschränkt, durch Aberglauben und Geheimnisskrämerei verdunkelt sein musste.

Es mag Täuschung sein, wenn wir die Zustände, deren Existenz uns historisch versichert wird, aus der Natur des Landes mit Noth-

wendigkeit entwickeln zu können glauben. Jedenfalls ist es aber bei einer so bestimmt ausgesprochenen Natureigenthümlichkeit verzeihlich, dass wir dem Zusammenhange des Physischen mit dem Ethischen näher nachspüren, wenn wir nur dabei nicht vergessen, dass die Benutzung und Verarbeitung selbst so entschiedener Naturanlagen zu einem grossen sittlichen Ganzen das Werk menschlicher Freiheit und Genialität ist. Mit dieser Beschränkung können wir denn auch in den Sitten der alten Aegypter die Einwirkung ihres Landes anerkennen.

Nach den Berichten der griechischen Schriftsteller war die Nation, wie bei den Indern, in erbliche Kasten eingetheilt, deren Zahl und Begrenzung nicht ganz gleich angegeben wird, unter denen aber jedenfalls die Priester und Krieger die höchste Stelle einnahmen, die Hirten die niedrigste, gehasste und verachtete Klasse bildeten. Wie scharf die Abgrenzung dieser Kasten war, ob sie Ehen unter denselben und die Ergänzung durch neu aufzunehmende Mitglieder gestattete, steht nicht fest, jedenfalls war aber die priesterliche Kaste die vorherrschende. Zwar gehörte der König ihr nicht an und seine Gewalt hatte einen despotischen Charakter. Aber durch Sitte und Religion war dafür gesorgt, dass auch er sich dem Einflusse der Priester nicht entziehen konnte. Selbst sein tägliches Leben war bis in das Kleinste nach priesterlicher Vorschrift geordnet. Für Geschäfte, Spaziergang, Bad, für alle Verrichtungen des Lebens war Ort und Stunde bestimmt, die Speisen seines Tisches waren so genau angeordnet, als ob, wie Diodor (I. 70) sagt, nicht ein Gesetzgeber, sondern der geschickteste Arzt sie nach Gesundheitsregeln berechnet habe. Seine Diener musste er sämmtlich aus den Söhnen der vornehmsten Priester wählen, so dass unter dem Scheine der Ehre die genaueste Bewachung seiner Schritte gesichert war. Priester standen ihm bei allen Geschäften als Räthe oder Richter zur Seite, und bei dem öffentlichen Opfer sprachen sie das Gebet für ihn, bei welchem sie seine Tugenden aufzählen sollten, und daher eine Gelegenheit zu einer stillschweigenden oder ehrfurchtsvollen, aber doch nachdrücklichen Rüge hatten. Auch nach seinem Tode sassen sie über sein Leben zu Gericht, und da sie die Bewahrer und Ueberlieferer der Geschichte waren, so ruhte auch sein Nachruhm in ihren Händen. Wie sehr es ihnen gelungen war, durch diese Vorschriften die Könige zu fesseln, ergiebt sich daraus, dass wenige es versuchten, sich diesen Banden zu entziehen. Dafür ward ihnen denn aber auch der Ruhm und die Liebe des Volkes zugewendet, so dass die Aegypter das anhänglichste Volk, und, wie Diodor (I. 71) es ausdrückt, selbst für Weiber und Kinder nicht so besorgt waren, wie für ihre Könige. Das Landeigenthum gehörte nur den höheren Kasten, ein

Drittel dem Könige, ein zweites den Priestern, das dritte dem Wehrstande. Die Landbauern waren nur Pächter und schon dadurch von den Priestern am meisten abhängig, dass diese Zeit und Ort der Saat und Aerndte bestimmten. Die Gesetze und Lebensvorschriften waren mit Sorgfalt geordnet, das Civilrecht mit Klugheit und Milde ausgebildet, die Strafe der Verbrecher strenge, aber mit Umsicht und Scharfsinn bestimmt. Streitigkeiten wurden nicht nach den mündlichen Vorträgen einer verführerischen Beredsamkeit, sondern nach mehrmaligem Schriftwechsel von einem Richtercollegium entschieden. Genaue polizeiliche Vorschriften sicherten die öffentliche Ordnung. In der Regel lernte jeder das Geschäft seines Vaters oder sonstigen nächsten Anverwandten und folgte ihm darin; alle Gewerbe wurden durch dieses Mittel mit grosser Vollkommenheit betrieben. Die Sculpturen der Monumente zeigen in vielen Beispielen eine bereits sehr ausgebildete technische Uebung. Aber in Staatsgeschäfte durfte sich kein Gewerbtreibender mischen, und mehrere Künste mit einander zu verbinden, war ihm untersagt. Jeder musste der Obrigkeit anzeigen, womit er seinen Lebensunterhalt verdiene, und eine Unwahrheit solcher Anzeige, oder die unrechtmässige Ausübung eines Gewerbes zog Todesstrafe nach sich. Dafür war aber auch gesorgt, dass jedes Gewerbe, selbst das schädliche, nicht ohne Aufsicht blieb, und die Fehler, zu welchen der Mangel verleitet, weder mit unbilliger Härte gerügt, noch zum Schaden des Ganzen unentdeckt blieben. Selbst die Diebe bildeten eine Art von Zunft; es war ein eigener Diebeshauptmann bestellt, welchem der Entwender das gestohlene Gut vorzeigen, der Bestohlene von seinem Verlust Meldung thun musste, worauf denn dieser die Sache zurück, jener ein Viertel des Werthes erhielt. Die Regeln der Lebensklugheit waren höchst ausgebildet und enthielten manche Sonderbarkeiten, weshalb Herodot (II. 35) meint, dass die Aegypter alles anders wie andere Sterbliche thäten. In der Wahl der Speisen war man beschränkt und sorgsam; regelmässig angewandte medicinische Mittel verhüteten ausserdem die nachtheiligen Folgen des Uebermaasses. Die Heilkunde war das Eigenthum eines besonderen Standes, jeder Arzt aber war nur berufen, eine bestimmte Krankheit zu heilen. Es gab für Augen und Zähne, für Haupt und Unterleib besondere Aerzte, die sich überdies bei der Behandlung der Kranken nach den Vorschriften der heiligen Bücher richten mussten. Thaten sie dies nicht, so waren sie für den Ausgang verantwortlich. Die Sitten waren im Ganzen rein. Das Alter wurde geehrt, Verletzung der ehelichen Treue strenge geahndet. Die Frauen genossen Vertrauen; nicht bloss die Wirthschaft, sondern auch der Handel blieb ihnen überlassen. Aber die königliche Gewalt ging nur auf die Söhne über, und

nur Männer konnten als Priester den Altären nahen. In Mässigung und Reinlichkeit dienten die Priester den anderen Ständen zum Vorbilde, und die Vorzüge, welche sie genossen, waren mit manchen Beschränkungen verbunden. So war den Anderen Vielweiberei gestattet, aber die pristerliche Ehe war eine monogamische. Ihre Diät war auf das strengste geregelt, vielerlei Speise ihnen verboten.

Die Wissenschaften waren ausschliessliches Eigenthum der Priester, deren Söhne in besonderen Schulen unterrichtet wurden. Vor Allem wurde hier Arithmetik und Geometrie getrieben, demnächst die Sternkunde, welche durch die Beobachtung vieler Jahrhunderte festgestellt war. Besonders in dieser Wissenschaft ehrten die Griechen die Aegypter als Lehrmeister. Sie schrieben ihnen sogar die Erfindung des Jahres zu, und hielten die deshalb berühmten Chaldäer nur für die Schüler der Aegypter in der Astronomie.

Von einer freien Philosophie finden wir keine Spuren, wohl aber war eine Neigung zu ernsten Betrachtungen vorherrschend. Eine grosse Bedeutung hatte die Rücksicht auf die Fortdauer nach dem Tode. Nach Herodot (II. 123) sind die Aegypter die ersten, welche die Behauptung aufstellten, dass die Seele unsterblich sei. Sie halten, fügt Diodor (I. 93) hinzu, die Zeit *dieses* Lebens für sehr gering, aber die nach dem Tode, wo sie ihre Tugend im Andenken erhalten soll, sehr hoch. Daher nennen sie die Wohnungen der Lebenden Herbergen, weil wir nur eine Zeit in denselben wohnen, die Gräber der Verstorbenen aber ewige Häuser. Daher wenden sie auch auf die Erbauung der Häuser nur geringe Mühe, die Gräber aber werden auf ausserordentliche Weise ausgestattet. — Wir dürfen uns indessen diese Unsterblichkeitslehre nicht allzu geistig denken. Zwar finden sich bei dem eben genannten Geschichtschreiber auch Nachrichten von der Vorstellung eines grossen unterirdischen Todtenreiches, Amenthes genannt, wo Osiris und Isis herrschen, und aus altägyptischen Urkunden geht hervor, dass die Todtengerichte, welche vor dem Begräbnisse gehalten wurden, und in welchen jeder Ankläger des Verstorbenen auftreten konnte, damit zusammen hingen [1]). Aber es scheint auch, dass überall mehr an materielle Erhaltung und Wiederbelebung des Leibes, als an die Unsterblichkeit der Seele in einem reineren Sinne gedacht wurde. Darauf zielt namentlich die grosse Sorgfalt, welche die Aegypter auf die Erhaltung der

[1]) Die merkwürdigsten Belege dazu bietet das weiter unten näher zu erwähnende Todtenbuch, in dem namentlich auch das Todtengericht in dem sogenannten Saal der Wahrheiten bildlich dargestellt ist, und zwar in einer Weise, die auch wegen ihrer Anklänge an die mosaischen Gesetze Interesse erweckt. Vgl. u. A. Brugsch, Die ägyptischen Alterthümer in Berlin. S. 55 ff.

Leichen und auf die kostbare Ausstattung der Grabmäler wendeten. Die Kunst, durch kräftige Gewürze und sorgsame Bereitung die Leichen vor der Verwesung zu schützen, ist keinem Volke in dem Maasse eigen gewesen, und es war Religionspflicht, keinen Todten ohne solche Vorkehrungen zu bestatten. Selbst die unbekannten Leichen, welche der Strom auswarf, mussten auf Kosten der nächsten Gemeinde einbalsamirt werden. Verschiedene mehr oder minder kostspielige Weisen wurden nach Maassgabe des Standes des Verstorbenen von einer dazu unterrichteten Klasse von Leuten angewendet, und die Erhaltung der Mumien bis auf unsere Zeit beweist, wie trefflich diese ihr Handwerk verstanden. Ungeheure unterirdische Hallen, ganze Todtenstädte finden sich noch jetzt in den Bergen Aegyptens, in denen die Mumien von Menschen und Thieren in zahlloser Menge aufbewahrt sind. Nach einer anderen Nachricht glaubten die Aegypter an eine Seelenwanderung, und zwar von dreitausendjähriger Dauer, indem die Seele durch alle Thiergattungen gehe, und endlich wieder in einen menschlichen Leib einkehre. Es ist schwer, diese Vorstellung mit der von Lohn und Strafe nach dem Tode zu vereinigen, und es ist ungewiss, ob das eine mehr eine Geheimlehre, das andere Volkstradition war. Aber es geht jedenfalls aus dieser Ueberlieferung hervor, dass sie sich viel mit dem Tode beschäftigten und dennoch sinnliche Vorstellungen damit verbanden. Dahin deutet auch die bekannte Erzählung Herodot's (II. 78), dass bei ihren Gastmahlen ein hölzernes Gerippe herum gereicht und dabei ausgerufen sei: trinke und sei fröhlich, denn stirbst du, so wirst du sein wie dieses. Immerhin konnte diese zweideutige Aufforderung einer reinen Heiterkeit nicht günstig sein.

Neben diesem steten Hinblick auf den Tod ist die Neigung zum Geheimnissvollen und Verschlossenen ein merkwürdiger Zug im Charakter der Aegypter. Selbst ihr Land war während der langen Periode der Blüthe den Fremden verschlossen, und es bedurfte der glücklichen Revolution, die Psammetichus mit Hülfe griechischer Söldner bewirkte, um den Griechen einen, auch da noch beschränkten, Zutritt zu verschaffen. Die Lehren ihrer Priesterschulen wurden den Fremden und Wissbegierigen nur stückweise und mit einer gewissen Zurückhaltung überliefert. Selbst die Geschichte ihres Landes gehörte dahin, und wir können diesem Umstande die Abweichungen der drei verschiedenen Berichte, welche wir bei den griechischen Schriftstellern finden, zuschreiben.

Die Religion der alten Aegypter war bekanntlich eine polytheistische, mit zahlreichen Göttergestalten, bei denen es indessen nicht, wie bei den griechischen, auf moralische Personification, sondern mehr auf symbolische Verhüllung astronomischer und sonstiger natürlicher

Erscheinungen abgesehen war. Als die griechischen Berichterstatter Aegypten kennen lernten, also in späteren Zeiten der ägyptischen Cultur, fanden sie zwar den Mythus von Osiris und Isis und ihrem Sohne Horus als eine ausführliche Kampf- und Leidensgeschichte dieser wohlthätigen, durch den bösen Typhon verfolgten Götter vor. Allein in den einzelnen, durch jährlich wiederkehrende Feste gefeierten Momenten dieser Geschichte ist eine Hindeutung auf die wirksamen, für Aegypten wichtigen Naturkräfte, auf die Anschwellung des Nils und die gleichzeitigen Veränderungen des Sonnenstandes unverkennbar, und bei allen anderen Göttern fehlen solche Mythen. Es scheint daher, dass die Ausbildung derselben den Aegyptern fern lag und jene vereinzelte Ausnahme erst einer späteren Zeit angehört. Die zahlreichen anderen Götter erscheinen vorzugsweise als Localgottheiten der einzelnen Gaue (Nomen) Aegyptens, bei denen das Wesentliche nicht in ihrem historischen Zusammenhange, sondern in dem auf einer längst erstarrten und typisch gewordenen Symbolik beruhenden Ceremoniell ihrer Verehrung bestand. Die dieser Vielheit zum Grunde liegende ursprüngliche Einheit war, wie man mit grosser Wahrscheinlichkeit annimmt, auch hier, wie bei sämmtlichen orientalischen Völkern, ein einfacher Naturdienst, und zwar der Sonnencultus. Der ägyptische Name dieses alten Sonnengottes ist Ra. Er ist das Urbild und der Vater der anderen Götter, das himmlische Prototyp des irdischen Königs und wurde wie dieser von allen localen Mächten als ihr Oberhaupt anerkannt. Später scheint dann dieser primitiven Gottesanschauung ein dualistisches Religionssystem entkeimt zu sein, welches den Gegensatz der zeugenden und empfangenden Kräfte der Natur, das Zusammenwirken des befruchtenden Nilwassers und der segenspendenden Erde, den Wechsel von Sonne und Mond, nebst anderen dem Naturleben entnommenen Combinationen, in einer Reihe von Götterpaaren, wie Khem und Mut, Kneph und Seti, Ptah und Neith, zum Ausdruck brachte. [1]) Charakteristisch ist die Verbindung der Göttergestalten mit der thierischen Natur. Nicht nur wurden viele Götter mit Thierköpfen dargestellt, sondern die Thiere selbst genossen göttliche Ehre. Viele Thierarten galten für heilig, besonders Katzen, Schlangen, Hunde, Ibis, Sperber; in den Hypogäen finden sich noch viele Mumien derselben. Selbst das Krokodil wurde in einigen Districten verehrt. In den Tempeln wurden diese heiligen Thiere gepflegt. Besonders wichtig waren in dieser Beziehung zwei Stiere, der Apis in Memphis und der Mnevis in Helio-

[1]) Lepsius, Ueber den ersten ägyptischen Götterkreis. Abhandl. d. Berlin. Akad. d. Wiss. 1851. 157 ff. Vgl. auch Ch. K. J. Bunsen, Aegyptens Stelle in der Weltgeschichte I. 424 ff.

polis [1]), welche als lebende Symbole einer Gottheit von Männern aus bestimmten Geschlechtern gewartet, mit kostbaren Speisen gefüttert, gesalbt und gebadet wurden. Auch an anderen Orten wurden dergleichen einzelne Thierindividuen gehalten, doch scheint der Apis bei weitem das grösste Ansehen gehabt zu haben. Er war von eigenthümlicher Gestalt, schwarz mit einem weissen Dreieck auf der Stirn und anderen Kennzeichen; wenn er starb, so entstand allgemeine Trauer, die sich in Freude auflöste, wenn die Priester seinen Nachfolger gefunden hatten.

Welche Lehren die Priester zur Erklärung dieses Thierdienstes gaben, wie sie denselben mit einer übrigens verfeinerten und rationellen Cultur zu verbinden wussten, ist historisch nicht zu ermitteln. Allein, welches auch ihre Auslegungen sein mochten, so erkennen wir in diesem Cultus eine eigenthümliche Erstarrung des Symbols und die Vermischung des Sinnlichen mit dem Abstracten. Ohne Zweifel hatte der Thierdienst seinen ersten Ursprung in den Ansichten roher Völker, welche sich die geheimnissvolle Macht der Gottheit durch das Bild eines Thieres anschaulich machten. Nachdem man aber bei höherer Bildung den Göttern menschliche Schicksale uud Gestalten gegeben hatte, konnte die Beziehung auf das Thier nur eine symbolisch-metaphorische Bedeutung haben. Wenn man nun dennoch diese Symbole im eigentlichsten Sinne verehrte, sie sogar in einzelnen lebenden Thierindividuen verkörpert glaubte, so lag darin ein phlegmatisches Vergessen der bereits aufgefundenen höheren Deutung, ein Fixiren des Symbolischen zum Wirklichen, das den Aegyptern ganz eigenthümlich scheint. Den Juden verschwindet das Bild, welches die Phantasie ihnen vorstellt, sofort wieder, um einem anderen Raum zu machen. Die Griechen gestalteten sich die uralten, symbolischen Fabeln zu poetisch ausgeschmückten Mythen menschlichen Inhalts. Hier verkörpern sie sich, erstarren in feierlichem Cultus zu festen sinnlichen Gestalten.

Schriftarten, Hieroglyphen.

Höchst eigenthümlich und für den Charakter der alten Aegypter bezeichnend sind ihre Schriftzüge. Sie besassen eine Buchstabenschrift wie die anderen Völker, aber ausser derselben noch eine andere, für heiliger gehaltene Schreibart, eine Bilderschrift, welche unter dem griechischen Namen der Hieroglyphen höchst berühmt geworden ist. Wir können uns einer näheren Betrachtung dieses graphischen Systems nicht entziehen, weil dasselbe auch über die Richtung der bildenden

[1]) Diodor I. 84, 88.

Phantasie bei diesem Volke wichtige Aufschlüsse giebt [1]). Schon die Griechen und Römer beschäftigten sich in ihren Berichten über Aegypten mit dieser ihnen auffallenden Schreibart; allein ihre Bemerkungen sind fragmentarisch und dunkel, und vergeblich waren daher die Versuche, welche die Neueren nach Anleitung derselben zur Deutung dieser Geheimschrift anstellten. Ein vereinzelter Fund führte dagegen zu den bedeutendsten Resultaten. Man entdeckte nämlich bei Gelegenheit der französischen Eroberung in Rosette eine Steintafel mit dreifacher Inschrift, in Hieroglyphen, in ägyptischer Buchstabenschrift und in griechischer Uebersetzung, aus welcher letzten man ersah, dass es sich darin um Verleihung gewisser religiöser Titel und Rechte an den König Ptolemäus Epiphanes handelte [2]). Die dreifache Redaction, offenbar auf grössere Verständlichkeit für die gemischte Bevölkerung dieser Küstengegend berechnet, gewährte den unschätzbaren Vortheil der Vergleichung und dadurch einen festen Boden für die Entzifferung, welche alsbald von mehreren Gelehrten versucht wurde [3]).

[1]) Hier sei vor Allem auf die mit reicher Literaturangabe ausgestattete Geschichte der Hieroglyphen-Entzifferung hingewiesen, welche S. Birch im Anhange zu Wilkinson, The Egyptians in the time of the Pharaohs, London 1857, 8⁰ gegeben hat. Als brauchbare Einleitung in das Studium der Hieroglyphen empfiehlt sich: Léon de Rosny, Les écritures figuratives et hieroglyphiques des différents peuples anciens et modernes. Paris 1860. 4⁰. Einzelne Hauptschriften werden im Folgenden speciell angeführt.

[2]) Ganz kürzlich, im April 1866, wurde von Reinisch, Rösler, Lepsius und Weidenbach, welche zusammen das Delta bereisten, in San, dem Dorfe unweit der Ruinen des alten Tanis, ein ganz ähnlicher bilinguer Inschriftsstein aufgefunden, der als das wichtigste Denkmal dieser Art nach dem Rosettestein betrachtet werden darf. Er enthält allerdings nur eine zweifache Inschrift, eine hieroglyphische und eine griechische; doch erwähnt der Text auch einer dritten demotischen Umschrift, die allenfalls auf der noch nicht blossgelegten Rückseite des Blockes stehen könnte. Den Inhalt bildet ein Dankesvotum der in Kanopos versammelten ägyptischen Priesterschaft an den König Ptolemäus III. Euergetes und seine Gemahlin Berenike. Der Stein datirt vom Jahre 238 v. Chr., ist also über 40 Jahre älter als das Denkmal von Rosette. Ausser nicht unwichtigen chronologischen und historischen Aufschlüssen gewährt der Stein von San auch eine beträchtliche Ausbeute für die Kunde der Hieroglyphik. Unter Anderem werden dadurch die ägyptischen Länderbezeichnungen für Syrien, Phönizien und Cypern festgestellt. Vgl. Sitzungsberichte der kaiserl. Wiener Akad. d. Wiss. 1866. Nro. XIV, und Zeitschr. f. ägypt. Sprache u. Alterthumsk. 1866. S. 51. Soeben erscheint eine vollständige Publication der Inschrift von Reinisch u. Rösler. Wien, Braumüller. 8⁰.

[3]) Der Schwede J. D. Akerblad und der bekannte Orientalist Silvestre de Sacy beschäftigten sich zuerst mit der Lesung der griechischen Namen in der ägyptischen Volksschrift. Der Engländer Thom. Young und gleichzeitig oder bald nach ihm, jedenfalls mit ungleich glücklicherem Erfolge, Champollion begannen die Auslegung einzelner Hieroglyphen.

Schwerlich würden diese Bemühungen indessen zu erheblichen Resultaten geführt haben, wenn die ägyptische Sprache, wie man bisher geglaubt, verloren gewesen wäre. In der That ist das Aegyptische aus der Reihe der lebenden Sprachen völlig verschwunden; die Nachkommen der alten Aegypter, die heutigen Kopten, sprechen arabisch. Aus den ersten christlichen Jahrhunderten, vor dem Einfall der Araber in Aegypten, sind zwar noch koptische Erbauungsbücher in unsere Bibliotheken gelangt, allein mit griechischen Buchstaben, wie es schien in einer entstellten, unkenntlichen Mischsprache geschrieben. Erst in diesem Jahrhundert wurde nun der Beweis geführt, dass die Sprache dieser Manuscripte ein, wenn auch schon entstellter, Dialekt der alten ägyptischen Sprache sei [1]).

Mit diesen Hülfsmitteln gelang es denn dem dadurch so berühmt gewordenen französischen Gelehrten Champollion dem Jüngeren, in der Entzifferung der Hieroglyphen weiter fortzuschreiten, und wir verdanken seinem und seiner Schüler und Nachfolger Scharfsinne und Fleisse, wenn auch noch nicht die Deutung aller, doch einer grossen Zahl hieroglyphischer Inschriften und eine genügende und zuverlässige Uebersicht des ganzen graphischen Systems der alten Aegypter [2]).

Nach der Auslegung, welche man den griechischen Berichten gab, hielt man früher alle Zeichen, aus welchen die hieroglyphischen Inschriften zusammen gesetzt sind, für unmittelbare oder symbolische Darstellungen von Begriffen und Vorstellungen. Wir wissen jetzt, dass dem nicht so ist. Nur ein kleiner Theil jener Zeichen giebt ganze Begriffe, der grössere besteht aus sogenannten p h o n e t i s c h e n Hieroglyphen, das heisst, aus Zeichen, welche ungeachtet ihrer bildlichen Form dennoch nur einzelne Buchstaben und erst durch deren Verbindung ganze Wörter und Namen ausdrücken. Diese verschiedenartigen Zeichen mischen sich in jeder Inschrift.

Nur ein Theil derselben ist also geradezu darstellend. Die Vorstellungen: Tempel, Haus, Statue, Kind, Sphinx, Obelisk, Schiff, gewisse Thiere, namentlich Pferd, Stier, Antilope, Schildkröte, Geräthschaften, wie Waage, Bogen, Pfeil, Streitwagen, einzelne Körpertheile, wie die Hand u. s. w., werden durch die Abbildung des Gegenstandes dargestellt. Ebenso sind die Namen der Götter oft durch die Darstel-

1) Quatremère, Recherches sur la langue de l'Egypte. Paris 1808.

2) Die erste Bekanntmachung erfolgte in der Lettre à Mr. Dacier. Paris 1822. 8⁰. Die wichtigste Auseinandersetzung bald darauf in dem Précis du système hiéroglyphique, Paris 1824. 2 vol. 8⁰. Die Grammaire égyptienne, Paris 1836, 8⁰ enthält weitere Ausführungen.

lung ihres Bildes ausgedrückt. An diese unmittelbaren Abbildungen schliesst sich eine Zahl von symbolischen Zeichen sehr nahe an, indem ein abgeleiteter Begriff durch einen verwandten körperlichen Gegenstand angedeutet wird. So wird nach Champollion der Monat durch das Bild eines Mondviertels, dessen Hörner nach unten gekehrt, das Gebet oder die Darbringung durch zwei aufgehobene Hände, die Libation durch ein überfliessendes Gefäss, die Anbetung durch ein Gefäss mit Weihrauch, das Schreiben, die Schrift, der Schreiber durch Pinsel und Rohr und ein Gefäss angedeutet. Den Priester bezeichnet die Gestalt eines Menschen, über welchen das Wasser der Weihe oder Reinigung ausgegossen wird. Arme mit Bogen und Pfeil bedeuten Kampf, in ähnlicher Abbreviatur wie auf unseren Landkarten zwei Schwerter. Der Begriff Gott oder Göttin wird durch eine sitzende menschliche Gestalt dargestellt, bald mit dem Barte und Scepter, bald ohne Bart und also weiblich, der Begriff Mensch durch eine hockende Gestalt, die als Mann eine Hand betend ausstreckt, als Frau häufig eine Lotosblume im Schoosse hat. Ein Kreis einfach oder mit einem Punkte in der Mitte oder mit doppelter Peripherie ist das Bild der Sonne, eine Reihe von Sternen oder auch eine gebogene und umfassende weibliche Gestalt das des Himmels. In allen diesen Fällen sind also die Hieroglyphen eigentlich nur abgekürzte Abbildungen; in anderen findet schon eine künstlichere symbolische Beziehung statt. So hat jeder Gott auch sein symbolisches Zeichen, welches abwechselnd mit seiner bildlichen Darstellung vorkommt, Osiris das Auge, Ammon einen Obelisken u. s. f. So wird die Ueberschwemmung oder das Wasser des Nils durch drei überströmende Vasen, eine festliche Versammlung durch ein bedecktes und bemanntes Schiff wiedergegeben. Hiezu kommen dann auch eine Reihe von ziemlich willkürlichen Zeichen; so wird die Unterwelt durch einen Kreis mit einem Kreuze darin (wohl zur Unterscheidung von dem offenen Kreise der Sonne), Aegypten durch das Hintertheil eines Krokodils bezeichnet. Wirkliche Allegorien zur Darstellung von Begriffen sind unter den eigentlichen Hieroglyphen äusserst wenige gefunden. Der sogenannte Nilschlüssel, ein mystisches Instrument der Eingeweihten, bezeichnet das höhere Leben der Unsterblichkeit oder Leben überhaupt, der Vordertheil eines Löwen die Stärke; der Geier soll die Mütterlichkeit bezeichnen.

Bei Weitem die Mehrzahl der Hieroglyphen sind aber phonetisch, sie haben nicht die Bedeutung eines Begriffes, sondern nur die eines Lautes und zwar stets des Anfangsbuchstabens des Wortes, womit der Gegenstand benannt wird. Wollten wir z. B. im Deutschen das Wort Gut mit phonetischen Hieroglyphen schreiben, so würden etwa die

Zeichen einer Gans, einer Uhr und eines Trichters dazu dienen. Es leuchtet ein, dass sich auf diese Weise jedes Wort durch höchst verschiedene Zeichen geben lässt, und wirklich finden sich unter den Hieroglyphen für jeden Buchstaben mehrere, zum Theil sehr viele Zeichen in Gebrauch. Für den Buchstaben S fand Champollion nicht weniger als 24 Zeichen. Diese gleichlautenden Zeichen (hieroglyphes homophones bei Champollion) wechseln oft ganz willkürlich, manchmal aber auch mit einer symbolischen Nebenbeziehung. So wird in dem Worte Sohn der Buchstabe S entweder durch eine eiförmige Gestalt oder durch das Bild einer Gans ausgedrückt; beides vielleicht nicht ohne Anspielung. Die Beziehung des Eies auf die Geburt liegt nahe, und aus griechischen Berichten wissen wir, dass die ägyptische Gans in dem Rufe stand, vor anderen Thieren ihre Jungen zu lieben, und dass sie als Zeichen der Kindschaft gebraucht wurde. So ist der Buchstabe L in königlichen Namen gewöhnlich durch den Löwen bezeichnet, während er sonst auch auf andere Weise geschrieben wird. In dem Namen des Kaisers Tiberius an dem Tempel zu Esneh ist das B durch einen Widder bezeichnet; in Dendera tritt ein anderes Zeichen in demselben Namen an dessen Stelle. Uebrigens fand keine unbedingte Freiheit der Wahl der phonetischen Zeichen Statt, vielmehr hatte der Gebrauch nur gewisse Bilder dazu bestimmt, die daher oft wiederkehren.

Es ist zu bemerken, dass die Zeichen, welche bildlich oder sinnbildlich für Begriffe gebraucht wurden, nicht auch als phonetische Hieroglyphen dienten, so dass wenigstens im Wesentlichen die Bedeutung jeder Hieroglyphe unzweideutig war. Champollion hat die Zahl sämmtlicher von ihm gefundenen Hieroglyphen, sowohl der phonetischen als der bild- und sinnbildlichen, auf 860, und wie er bemerkt eher zu gross als zu klein berechnet, die Zahl der gegenwärtig bekannten beträgt schon mehrere Tausende. Man sieht, es handelt sich um ein zwar ausgedehntes, aber immerhin durch das Gedächtniss wohl zu erlernendes Schriftsystem. Nicht alle phonetischen Hieroglyphen sind Bilder natürlicher Gegenstände, sondern eine ganze Zahl besteht in willkürlichen geometrischen Figuren, wie Quadrat, Oval, Halboval, gebrochene, gebogene oder gerade, doppelte und einfache Linie. Namentlich werden grammatische Formen, Artikel, Präpositionen, Geschlecht und Zeit (im Aegyptischen meist Anhängesilben) durch solche Zeichen ausgedrückt [1]).

1) Es ist hier nicht der Ort, auf die Veränderungen und Fortschritte der Hieroglyphendeutung seit Champollion speciell einzugehen. Auch der principiellen Gegner des von ihm begründeten und im Wesentlichen allgemein angenommenen Systems können wir hier

Die Hieroglyphen dieser verschiedenen Gattungen laufen in allen Inschriften und Manuscripten ohne Unterbrechung oder Auszeichnung fort. Nach unseren Begriffen würde irgend ein Zeichen, welches den Leser aufmerksam machte, dass jetzt die Bilderschrift aufhöre und Buchstabenschrift anfange, nothwendig sein, und wirklich glaubte man Anfangs ein solches Hülfsmittel für die Leser gefunden zu haben, indem gewisse Gruppen von phonetischen Hieroglyphen mit einer ovalen Einfassung versehen und dadurch von den übrigen getrennt sind. Allein bei näherer Prüfung hat sich ergeben, dass diese Gruppen nur einen sehr kleinen Theil der phonetischen Hieroglyphen ausmachen. Sie sind nur Ehrenzeichen für den Namen der Regenten. Selbst die Namen der Götter, wenn sie phonetisch geschrieben sind, und natürlich noch mehr die Namen von Privatpersonen und andere Wörter entbehren jeder Einschliessung. Die Hieroglyphen, welche solche Namen bilden, schliessen sich unmittelbar an die anderen, sei es bildlichen oder buchstäblichen an, und nur die Gestalt Gott, Göttin, Mann oder Frau, an das Ende des Namens gesetzt, überhebt jedes Zweifels, wie die vorhergegangenen Hieroglyphen zu lesen sind. Man begreift, wie bei der, wenn auch grossen, doch beschränkten Zahl der Zeichen es möglich war, diese gemischten Schriftzüge fortzulesen.

Auch in anderer Beziehung ist die Hieroglyphenschrift sehr formlos, indem sie bald in horizontalen bald in verticalen Reihen, bald von der Rechten zur Linken bald umgekehrt fortschreitet. Auch schliesst sich nicht jedesmal ein Zeichen an das andere in der Direction des Ganzen, sei es horizontal oder vertical an, sondern mehrere sind zu einer Gruppe zusammengestellt, gleichsam um Raum zu sparen und die ganze Breite der Columne, die durch das kleinere Zeichen nicht in Anspruch genommen wird, auszufüllen. In den Manuscripten ist die Schrift gewöhnlich in senkrechten Columnen geordnet, welche meistens von der Rechten zur Linken auf einander folgen. An den Gebäuden sind die Hieroglyphen aber auch häufig in horizontaler Folge, friesartig, oder neben den Figuren der Reliefs, vertical oder horizontal, wie der

nicht weiter gedenken. Jedenfalls haben die Bestimmungen Champollion's im Einzelnen manche Verbesserungen und Bereicherungen erfahren, wovon wir mehrere oben berücksichtigt haben. Eine der noch bestehenden Hauptschwierigkeiten beruht auf der bisher nur unvollkommen erkannten Verschiedenheit des späteren, in der Ptolemäer- und Kaiserzeit angewendeten Hieroglyphensystems von der in den altägyptischen Denkmälern befolgten Schreibweise. Von der neuesten Hieroglyphenliteratur seien besonders hervorgehoben die Beiträge zur Feststellung eines Hieroglyphen-Alphabets von S. Reinisch, erster Exkurs zu dessen Beschreibung der ägyptischen Denkmäler von Miramar. Wien 1865. S. 261 ff.

Raum es gestattet, eingefügt. Ob von der Rechten zur Linken oder umgekehrt zu lesen, erkennt man daran, nach welcher Seite die Köpfe der dargestellten Thiere gerichtet sind. Die Weitläufigkeit der Schrift wurde einigermaassen dadurch gemindert, dass man (wie auch jetzt häufig in den orientalischen Sprachen) die Vocale fortliess, auch wohl sich mit einigen Consonanten begnügte. Die Ausführung der Hieroglyphen auf den Monumenten ist meistens sehr sorgfältig, so dass die Thiere und sonstigen Gegenstände ebenso natürlich wie auf den grösseren plastischen Darstellungen sind. Manchmal indessen sind nur die Umrisse der Gestalten, ohne Ausarbeitung des Inneren eingegraben. Noch viel leichter ist die Ausführung in den Inschriften der Särge und in den Manuscripten, welche sich bei den Mumien finden. Hier treten an Stelle des wirklichen Bildes nur wenige Linien, welche auf eine charakteristische Weise der Phantasie das ohnehin schon vielfältig bekannte Bild vorführen.

Neben diesen, bei religiösen, aber doch schon weniger feierlichen Beziehungen angewendeten leichteren Hieroglyphen findet sich eine andere Schrift, die sogenannte hieratische oder priesterliche, von der uns schon die griechischen Schriftsteller erzählen, deren Entstehung und Bedeutung uns aber erst durch die Vergleichung der Manuscripte klar geworden ist. Auch jene leichtere Hieroglyphenschrift war für längere Aufsätze zu mühsam, man suchte daher aus den Zeichen, unter denen man die Wahl hatte, die einfachsten heraus, nahm auch wohl nur einen Theil des ganzen sonst dargestellten Gegenstandes, oder setzte endlich, wenn keines von beiden Mitteln anwendbar oder genügend war, an die Stelle der bildlichen neue, mehr willkürliche, vielleicht durch irgend eine Begriffsverbindung aus den bildlichen entstandene Zeichen. So hatte man eine Schrift, welche zwar noch immer einige bildliche oder symbolische Zeichen enthielt, aber dennoch schon ziemlich flüssig fortlief.

Für den Volksgebrauch, für Geschäftsurkunden und Briefe war aber auch diese Schrift zu schwierig. Es bildete sich daher aus ihr eine noch einfachere, currentere Schrift, die demotische oder enchorische, die Volksschrift, in welcher nur die leichtesten Zeichen der hieratischen Schrift und auch diese nur in noch bequemeren Abkürzungen Platz fanden. Die eigentlich darstellenden Zeichen wurden hier nun alle durch Buchstaben ersetzt, nur die Namen der Götter behielten, ohne Zweifel aus einer ehrfurchtsvollen Rücksicht, ihr symbolisches Zeichen aus der hieratischen Schrift bei [1]).

1) H. Brugsch, Grammaire démotique. Berlin 1855. Fol.

Wir sehen also, dass die phonetischen Hieroglyphen die ursprünglichen, die anderen Schriftformen die abgeleiteten sind. Ueber die Entstehung dieses ungewöhnlichen Systems fehlen uns aber alle Nachrichten. Nur soviel wissen wir, dass es uralt und allgemein verbreitet auf ägyptischem Boden war. Von Meroe an bis zum Ausflusse des Nils und an vielen Punkten ausserhalb Aegyptens hat man Inschriften dieser Art entdeckt, und sowohl die Namen der ältesten Pharaonen, die von den griechischen Schriftstellern uns aufbewahrt sind, als die der Ptolemäer und der römischen Kaiser bis auf Caracalla daraus entziffert. Es war also eine Eigenthümlichkeit, welche so eng mit der Nationalität dieses ausdauernden Volkes verwachsen war, dass auch die anhaltende Berührung mit anderen Völkern und mit bequemeren Schriftformen sie nicht verdrängen konnte. Wenn wir uns dies aus der Anhänglichkeit an ein geheiligtes Herkommen auch erklären, so bleibt immer die erste Entstehung dieser schwerfälligen und zweckwidrigen Schreibart höchst räthselhaft.

Einige und, wie es scheint, selbst der Entdecker des hieroglyphischen Systems, glaubten darin die erste und naturgemässe Entstehung der Buchstabenschrift zu erkennen. Es ist natürlich, bemerken sie, dass die Schrift ebenso wie die Sprache von dem Sinnlichen und der sinnlichen Nachahmung ausgeht. In der Sprache sehen wir abstracte Begriffe durch eine Metapher ausgedrückt, und Vorstellungen, die an sich nichts Tönendes haben, durch ein Wort bezeichnet, das durch die Eigenthümlichkeit seines Klanges an eine Eigenthümlichkeit der Sache erinnert. Wie dies bei jedem primitiven Volke häufiger vorkommt, so lässt sich in der ägyptisch-koptischen Sprache nachweisen, dass sie besonders reich an solchen tropischen und malenden Wörtern war. Aehnlich wie in der Sprache tonlose Vorstellungen durch eine Art Tonsymbolik, konnte man aber auch in der Schrift bildlose Vorstellungen durch etwas Bildliches darstellen. Man begann also wohl mit der wirklichen Darstellung der Dinge, man ging dann über zu einer metaphorischen Bezeichnung durch das Bild eines verwandten Gegenstandes. Alles dieses musste sich aber sehr bald unzureichend erweisen, solche Bilder gaben nur einzelne Interjectionen des Gedankens, es fehlten Bindemittel, Zwischenglieder, aus welchen erst eine Gedankenreihe entstehen konnte. Daher war es denn wohl nicht unnatürlich, dass man neben anderen Aehnlichkeiten, durch welche das Bild eines Gegenstandes auf einen anderen bezogen wurde, auch auf Aehnlichkeit des Klanges gerieth, dass man eine abstracte Vorstellung durch das Bild einer ähnlich lautenden, darstellbaren Sache ersetzte, und demnächst zu immer näherer Bestimmung dieser wenig deutlichen Bezeichnung

nach und nach mehrere, endlich alle einzelnen Laute des Wortes durch besondere, daran erinnernde d. h. mit diesen Lauten anfangende Bilder ausdrückte. So konnte die Hieroglyphenschrift sich ausbilden, ohne dass man wahrnahm, wie verschiedene Elemente sie enthielt, bis allmälig das Bedürfniss die schnellere Schreibart herbei führte und nun Spätere die wesentliche Verschiedenheit der Buchstaben und der Bilderschrift bemerkten. So erklärt es sich, dass gerade die Aegypter, obgleich durch ihre Bilderschrift von anderen Völkern unterschieden, nach den Nachrichten vieler alten, nicht unglaubwürdigen Autoren für die Erfinder der Buchstabenschrift gehalten wurden. Ja vielleicht ist dieser Weg der einzige, auf welchem eine Buchstabenschrift entstehen konnte, die erst bei anderen Völkern, denen sie überliefert war, die Spuren ihres Ursprungs so gänzlich verlor, dass man sie für eine willkürliche Erfindung halten mochte.

Diese scharfsinnige Hypothese empfiehlt sich dadurch, dass sie die Unwahrscheinlichkeit einer absichtlichen Erfindung entfernt und gleichsam die historische Linie, welche wir in der Ausbildung der demotischen aus der hieratischen Schrift beobachten, rückwärts bis in die Vorzeit verlängert. Indessen stehen ihr doch manche Gründe entgegen. Wenn wir das Bild eines Gegenstandes sehen, so fallen uns seine Eigenschaften und natürlichen Beziehungen eher ein als der Klang des Wortes, mit welchem die Sprache es benennt. Selbst wenn wir uns des Wortes bedienen, so brauchen wir es unbewusst und ohne über den Klang zu reflectiren. Die Aehnlichkeit des Klanges zweier Wörter von verschiedener Bedeutung zu bemerken, setzt daher schon eine besondere Richtung auf das sprachliche Element und eine Abstraction von dem Bildlichen und der Bedeutung voraus. Soll nun gar das Bild eines Gegenstandes mit völligem Absehen von seiner Natur und ferner mit völliger Verschluckung seiner folgenden Laute blos nach dem Anfangsbuchstaben gelten, soll ferner ein ganzes Wort aus solchen Anfangsbuchstaben zusammengesetzt werden, so dass also die dargestellten Gegenstände durch ihren Anfangsbuchstaben auch in die Mitte eines anderen Wortes kommen, so setzt dies eine lange Gewöhnung an die Auflösung der Wörter in Buchstaben voraus. Man kann nicht glauben, dass ein Volk, ehe es durch Buchstabenschrift an solche Auflösung der Worte gewöhnt worden, diese schwierige und schwerfällige Zertheilung derselben und diese Herabsetzung des ganzen Gegenstandes zum Werthe seines Anfangsbuchstabens vornehmen sollte [1]).

1) Man denke sich, um ein Beispiel der einfachsten Art zu wählen, dass man das Wort „Fest“ durch phonetische Hieroglyphen bezeichnen wollte. Man fing also etwa damit

Kaum können wir daher anders glauben, als dass die Erfinder der phonetischen Hieroglyphen sowohl die Bilderschrift als die Buchstabenschrift kannten, wenn auch diese vielleicht nur bei einem anderen Volke. Denselben musste dann aber auch die Zweckmässigkeit der Buchstabenschrift einleuchten, und nur die Rücksicht auf gewisse Eigenthümlichkeiten der vielleicht damals noch weniger cultivirten Sprache, wahrscheinlicher aber die Rücksicht auf die hergebrachte, geheiligte Form der Bilderschrift, die Scheu vor Neuerungen und augenscheinlich fremden Einrichtungen, die Neigung zu einer priesterlichen Feierlichkeit konnte dazu bestimmen, beide graphischen Systeme auf eine künstliche Weise zu verschmelzen [1]).

Wie dem aber auch sein mag, sei es natürliche Entstehung, sei es priesterliche Erfindung, so ist immer die Anwendung und Beibehaltung dieser Schrift eine sehr merkwürdige, charakteristische Erscheinung.

Die Neigung, ein Bild an die Stelle der Sache zu setzen, lieber zu sehen als zu denken, abstracte Begriffe mit sinnlichen Vorstellungen zu vertauschen, verräth eine jugendlich frische Phantasie. Wir finden sie daher auch meist bei jungen Menschen und bei Völkern in der früheren Zeit ihrer Bildung. Dieselbe Beweglichkeit der Phantasie aber, welche ihr das Bild an die Stelle des Begriffes zuführte, wird auch in der Regel die Ursache sein, dass es bald wieder verschwindet. Das Bild erinnert uns an den Gegenstand, an seine Eigenschaften und Beziehungen und führt uns daher auf Vergleichungen und Beobachtungen, die uns zu neuen Bildern hinziehen. Es entsteht der Process der Anreihung metaphorischer Vorstellungen, den wir bei der jüdischen Poesie in seiner höchsten Lebendigkeit beobachteten, und der, wenn auch nicht im gleichen Maasse, bei allen warmfühlenden und empfänglichen Naturen stattfinden wird. Soll nun aber das Bild fixirt, ein bleibendes,

an, einen Felsen, als etwas ähnlich Lautendes und im Begriffe Verwandtes, zu malen. Wollte man nun weiter gehen und den Laut St durch einen Storch oder Stier bezeichnen, so würde die Phantasie, wenn sie nicht schon gewöhnt war, sich Buchstaben gesondert zu denken, schon hier gewiss mehr irre geleitet als der Verstand befriedigt worden sein.

1) Die herrschende Ansicht in der neueren Sprach- und Schriftwissenschaft scheint sich von der oben vorangestellten Hypothese über ein höheres Alter der Bilderschrift gänzlich abzuwenden. Mit besonderer Entschiedenheit thut dies u. A. Heinr. Wuttke, in der Zeitschr. d. deutsch. morgenl. Ges. 1857. S. 75. Derselbe beschäftigt sich dort allerdings zunächst mit der Entstehung und Beschaffenheit des phönikisch-hebräischen Alphabets, kommt aber dabei auch namentlich auf dessen Verhältniss zu den Hieroglyphen zu sprechen. Er hält die „Strichelschrift" für den Anfang, und leitet derer Verschiedenheit einfach aus der Art des Beschreibestoffes ab; der Bildcharakter der ältesten Buchstaben wird von ihm in Abrede gestellt.

schriftliches Symbol für einen Gedanken werden, so setzt dies eine zweite Kraft voraus, welche der vorstellenden Phantasie gleichsam Einhalt thut, ihr nur das erste Bild gestattet. Jede Bilderschrift zeigt daher schon eine eigenthümliche Verbindung von Beweglichkeit und Ruhe. Noch viel auffallender wird aber diese Verbindung, wenn das Bild nur die Stelle eines Buchstabens vertreten soll. Aller Empfindungen, Vorstellungen, Gedanken, ja der Vorstellung des dargestellten Gegenstandes selbst sollen wir uns entschlagen, um nur den Buchstaben festzuhalten, und ein anderes gleichgültiges Wort daraus zu bilden. Es gehört eine gewisse Kälte und Gleichgültigkeit gegen die Dinge dazu, die nicht leicht mit der ursprünglichen Wärme des Gemüths, die das Bild herbeiführte, zu vereinigen ist. Wir sehen also in dieser Schreibart eine Neigung und Bereitwilligkeit zu bildlichen Darstellungen und Beziehungen, verbunden mit einer folgsamen Verzichtleistung auf alle Regungen der Phantasie, welche sich daraus entwickeln. Dass die Nation sich diesem Zwange fügte, dass sie nicht, wie es so nahe lag, zur Einführung einer wirklichen Buchstabenschrift überging, sondern jene unnatürliche Schrift Jahrtausende lang beibehielt, ist ohne Zweifel ein höchst merkwürdiger und bezeichnender Zug des ägyptischen Charakters. Alle jene Vorschriften zur Regelung des Lebens, von welchen alle Aegypter vom Könige bis zum niedrigsten Gewerbsmanne abhängig waren, mussten dahin wirken, einen Geist der Ruhe und Zurückhaltung auszubilden. Allein der Gipfel dieses ganzen Systems lag in dieser Form der Schrift. Hätte sich hier mit den ersten Elementen der Bildung eine freiere Richtung den Gemüthern eingeprägt, so würde sich allmälig eine lebendigere Literatur und jene Neigung zur Reflexion entwickelt haben, welche die Einsicht der Einzelnen und die Wissenschaften fördert, aber auch die bestehenden Einrichtungen prüft und den schweigsamen Glauben aufhebt. Diesem Uebel war sofort durch das graphische System der Aegypter vorgebeugt. Eine Buchstabenschrift war da, der Verkehr entbehrte dieses Hülfsmittels nicht, aber sie trug den Charakter des Gemeinen, war nur den wechselnden Dialekten angepasst, für alle höheren Zwecke für unanständig gehalten. Für diese galt nur jene zusammengesetzte Bilderschrift, welche durch ihre Pracht die Vorstellung von Würde und Heiligkeit, durch ihre Mannigfaltigkeit die Gelegenheit zu erbaulichen Auslegungen gab, und welche ausreichend war, um die Eigenschaften der Götter, die Tugenden und die Würde des Königs und der Priester auszudrücken.

Der Inhalt der hieroglyphischen Schriften ist für uns in historischer Beziehung höchst wichtig, indem dadurch die Unsicherheit der griechischen Ueberlieferungen gehoben wird. Wir erhalten feste

chronologische Puncte für die älteste Geschichte und erfahren manches Einzelne des historischen Herganges und der Zustände. Namentlich werden die, wie man meinte, fabelhaften Berichte der Griechen von den Siegen des Ramses Sesostris durch die Denkmäler, welche er hinterliess, durch die Darstellung seiner Triumphe und Schlachten an denselben bestätigt. Allein andererseits schwindet dadurch gewissermassen ein schöner Traum. Eine Bilder- und Gedankenschrift, welche ohne Vermittelung des tödtenden Buchstabens, ohne an eine vergängliche Volkssprache geknüpft zu sein, dem Weisen oder Eingeweihten späterer Zeit die erhabenen Ideen ihrer Erfinder, die Resultate ihrer Forschungen überliefert, schien der berühmten geheimnissvollen Priesterweisheit Aegyptens vollkommen würdig. In diese Mysterien einzudringen, die Quelle uralter Weisheit wieder zu eröffnen, war höchst wünschenswerth. Besonders das vorige Jahrhundert, in welchem neben der Aufklärung des Tages eine Neigung zu freimaurerischen Heimlichkeiten weitverbreitet war, fühlte sich von dieser Aufgabe angezogen, mehrere Männer von Scharfsinn und Gelehrsamkeit unterzogen sich ihr und glaubten die Deutung der Geheimschrift gefunden zu haben. Leider fielen diese Auslegungen ebenso abweichend aus, wie die Ansicht von der geheimen Weisheit Aegyptens verschieden war. Der Jesuit Kircher bewies in einer Reihe von voluminösen Werken ein System der ägyptischen Geheimlehre, das er in den Hieroglyphen gelesen, eine ausführliche Dämonologie. Ein Anderer sah überall astronomische Urkunden, ein Dritter fand die Uebersetzung oder vielleicht den Urtext der Psalmen.

Gegen diese gewichtigen Entdeckungen ist denn freilich der Inhalt der hieroglyphischen Inschriften, wie man ihn jetzt versteht, höchst unbedeutend. So hatte, um nur ein Beispiel anzuführen, Kircher eine Hieroglyphengruppe durch folgenden Satz übersetzt: Der Urheber aller Fruchtbarkeit und alles Gedeihens ist Osiris, dessen zeugende Kraft vom Himmel in dieses Reich durch den heiligen Mophta (einen Dämon von Kircher's Entdeckung) geleitet ist. Dieselben Zeichen enthalten aber nach Champollion nur das Wort: Autokrator, als Titel eines römischen Kaisers [1]).

Ueberhaupt würde man sich sehr täuschen, wenn man in den Inschriften der Monumente oder in den Manuscripten besonders tiefe Eröffnungen, Geheimlehren oder eine bedeutende Literatur zu finden meinte, obwohl in den Denkmälern einige Bruchstücke von Erzählungen und Poesien theils epischer, theils dramatisirter Form zu Tage gekommen

1) Champollion, Précis. S. 370.

sind. Die grosse Masse der Schriftstücke bilden Urkunden eines religiösen Rituals, bei den Mumien stets dieselben unveränderten oft wiederholten Leichengebete, an den Monumenten Lob- und Weiheformeln des Fürsten, der sie gestiftet, eine weitschweifige religiöse Titulatur. Der römische Historiker Ammianus Marcellinus (XVII. 4) hat uns aus der Schrift eines gewissen Hermapion die griechische Uebersetzung der Inschrift eines Obelisken gegeben, der von Heliopolis nach Rom gebracht und im Circus maximus aufgestellt war. Sie hebt so an: „Dies sagt Helios dem König Ramesses: Ich habe dir gegeben, mit „Freude zu herrschen über die Welt; den Helios liebt und Apollo, „der mächtige, der ächte Sohn des Heron, der Götter Sohn, der Herr„scher der Welt, den Helios erkor, der tapfere Sohn des Ares, König „Ramesses, dem die ganze Erde unterworfen ist durch Tapferkeit und „Muth, König Ramesses, der Sohn des Helios, der immer lebende." Dies ist der Anfang; dann geht es noch ungefähr dreimal so lang völlig in demselben Tone fort. Ganz ähnlich lautet auch die Tafel von Rosette über Ptolemäus Epiphanes, und ebenso pflegen auch die Inschriften der Tempel nichts anderes als solche Lobpreisungen und Weiheformeln in einem schwülstigen, orientalischen Curialstyle zu enthalten.

Es ist hienach durchaus nicht wahrscheinlich, dass die Priester aus dem Verständniss dieser Schreibart ein Geheimniss gemacht haben sollten; vielmehr würde dies mit der Bestimmung und dem Inhalte der Schriften in Widerspruch gestanden haben [1]). Nur soviel ist nach den Nachrichten der Griechen und nach der Natur der Sache anzunehmen, dass der Unterricht mit der demotischen, als der einfachsten und zugleich für das bürgerliche Leben nothwendigsten Schrift anfing und dass der der hieratischen und hieroglyphischen für höhere Studien vorbehalten blieb. In der hieratischen Schrift wurden dann die Bücher und Urkunden, welche einen höheren Werth erhalten sollten, von priesterlichen Schreibern gefertigt, wie man auch im Mittelalter die Manuscripte in den Klöstern in sorgfältigerer und mühsamerer Schrift aufsetzte als die gewöhnlichen Urkunden und Privilegien. Die Hieroglyphen blieben endlich für einen noch grösseren kirchlichen Luxus vorbehalten. Die Pietät der Verwandten glaubte den Todten dadurch zu ehren, dass die ihm mitgegebenen Gebete in so kostbaren Schriftzügen gemalt wurden. Die eigentliche Bestimmung der Hieroglyphen aber blieben die öffentlichen Monumente, wo die Mannigfaltigkeit und der Reichthum dieser Bilder zugleich zur feierlichen Zierde diente und die

[1]) Champollion, Précis. S. 356.

Leerheit des Inhalts verdeckte. Wie es der orientalischen Devotion eigen ist, die Formen knechtischer Verehrung geduldig zu wiederholen, so eigneten sich besonders diese bildlichen Inschriften dazu, und wir finden ganze Friese und andere architektonische Theile mit derselben Inschrift in vielfältiger Wiederkehr bedeckt.

Die griechischen Schriftsteller beschäftigen sich in ihren, freilich überall nur kurzen und fragmentarischen Nachrichten viel mehr mit der symbolischen als mit der phonetischen Bedeutung der Hieroglyphen. Indessen stimmt doch die Angabe des einzigen Schriftstellers, der sich genauer auf das ganze graphische System einlässt, des Kirchenvaters Clemens von Alexandrien, mit den Resultaten, welche die Wissenschaft seit Champollion gefunden, überein, und es ist begreiflich, dass jene Anderen, die des Aegyptischen unkundig und höchstens auf ihren Reisen von den Priestern oberflächlich mit den Merkwürdigkeiten des Landes bekannt gemacht waren, nur von dem Neuen und Auffallenden sprechen. Auch mag es wohl sein, dass die spätere Priesterschaft zur Zeit griechischer und römischer Herrschaft mit dem Besitz von Geheimnissen prahlte und in die ursprünglich phonetischen Zeichen allegorische Nebenbedeutungen hineinlegte. Daher kann es denn auch nicht befremden, wenn wir viele der Symbole, welche diese Griechen anführen, entweder gar nicht oder nicht mit der Bedeutung vorfinden, welche ihnen beigelegt wird, und wenn überhaupt das symbolische Element viel geringer, als jene glaubten, erscheint [1]).

Die Hieroglyphen dienten nicht nur als Lapidarschrift, sondern auch für literarische Zwecke. Die demotische Schrift wurde, soviel wir wissen, hauptsächlich zu Contracten und ähnlichen wirthschaftlichen Aufzeichnungen gebraucht, während für alle höheren Aufgaben die Hieroglyphik beibehalten wurde. In ihr waren ohne Zweifel jene 42 Bücher verfasst, welche nach der Mittheilung eines späteren, aber aus alter Quelle schöpfenden Schriftstellers, des erwähnten Clemens von Alexandrien, eine Encyclopädie des priesterlichen Wissens enthielten, die Götterlehre und die Gesetze, das Ceremoniell des Cultus, die Lehre von der Schrift von Zahlen und Maassen, die Sternkunde, die heiligen Hymnen, und

[1]) Auch in dem Werke des Horapollon, welches uns in griechischer Uebersetzung unter dem Titel Hieroglyphica (ed. Leemans. 1835) aufbehalten ist, werden viele Symbole anfgezählt, die unter den eigentlichen Hieroglyphen nicht aufzufinden sind. Champollion vermuthete, dass jenes unrichtig oder ungenau benannte Werk mehr beabsichtigt habe, mit der allegorischen Deutung wirklicher Tempelbilder (Anaglyphen) als mit eigentlichen Hieroglyphen sich zu beschäftigen. Sollten nicht auch hier die Mystificationen späterer Priester Einfluss gehabt haben?

endlich die Regeln der Arzneikunst [1]). Von diesen Lehrbüchern ist keines auf uns gekommen, und das grösste literarische Product, welches die neuere Forschung zu Tage gefördert hat, ist das sogenannte Todtenbuch, d. i. eine Schilderung der Schicksale der frommen Seele nach dem Tode bis zu ihrer Ankunft in den himmlischen Wohnungen. Diese Schilderung, verbunden mit den erforderlichen Gebeten, wurde nach ägyptischer Sitte auf einer Papyrusrolle, in hieroglyphischer oder hieratischer Schrift und durch bildliche Darstellungen erläutert, den Todten mit in's Grab gegeben, gleichsam als Leitfaden bei ihrer Wanderung, und ist so in zahlreichen Exemplaren erhalten, die zwar mehr oder weniger vollständig, aber anscheinend aus derselben Quelle geschöpft sind [2]). Es ist dies zwar eine interessante Urkunde, wie namentlich die bereits erwähnte, in keinem Exemplare fehlende Schilderung des Todtengerichtes ergiebt, allein sie bewegt sich ganz in dem typisch festgestellten Gedankenkreise, dem auch jene Lehrbücher angehört haben werden, und schon der vorherrschende beibehaltene Gebrauch der Hieroglyphen lässt darauf schliessen, dass die ägyptische Literatur überhaupt nicht darüber hinausging. Für freie geistige Mittheilungen, für freieren, individuellen Ausdruck des Gedankens, für wissenschaftliche Zwecke oder geistreiches Verständniss war eine solche Schrift nicht gemacht. Allein alle diese feineren Bedürfnisse hatten in Aegypten auch keine Stelle; sie würden die Festigksit des ganzen sittlich religiösen Gebäudes nur untergraben haben. In einer Schule, welche den Geist an so geduldprüfende Symbole und so harte Abstractionen gewöhnte, konnte sich nichts Freies und Lebenvolles entwickeln. Wir können daher aufhören, uns zu verwundern oder den Verlust hoch anzuschlagen, dass nicht mehr von altägyptischen Schriften auf uns gekommen ist. Selbst die Sprache war, wie nach dem Urtheile der Sprachforscher aus der koptischen Sprache sich ergiebt [3]), unvollkommenen Baues und von

1) R. Lepsius, Chronologie der Aegypter. S. 47.

2) R. Lepsius, Das Todtenbuch der Aegypter nach dem hieroglyphischen Papyrus in Turin. Leipzig 1842. 4⁰, giebt das vollständigste dieser Exemplare. Vgl. die weitere Literatur darüber bei Jolowicz, Bibliotheca ägyptiaca. Leipzig 1858. Suppl. I. 1861.

3) S. Wilh. v. Humboldt's Abhandlung: Ueber die Buchstabenschrift und ihren Zusammenhang mit dem Sprachbau. Abhandl. d. Berlin. Akad. d. Wiss 1824. 160. Auch der grosse Orientalist Peyron schloss aus der Steifheit oder mathematischen Unregelmässigkeit der Sprache, dass die Aegypter eine dichterische oder historische Literatur im höheren Sinne nicht gehabt haben. Viel günstiger lautet das Urtheil neuerer Forscher, z. B. Steinthal's, der in seiner Charakteristik der hauptsächlichsten Typen des Sprachbaues. Berlin 1860. S. 330 das Aegyptische, als eine „physiologisch hoch organisirte" Sprache, unter den modernen Idiomen „etwa dem Türkischen" parallel stellt; vgl. auch dessen Sprachtabelle auf S. 327.

geringen Sprachanlagen zeugend, und dass Poesie und Gesang nicht in grossem Ansehen standen, geht aus den Nachrichten der Griechen unläugbar hervor. Musik wurde zwar fleissig geübt, wie wir aus den Darstellungen mannigfaltiger musikalischer Instrumente in den Monumenten ersehen, allein es fand dabei eine eigenthümliche Beschränkung statt. Man sang keine fremden, sondern nur einheimische Lieder (Herodot II. 79) und zwar weniger Volkslieder in unserem Sinne [1]), als vielmehr einfache heilige Hymnen. Diese abgerechnet, sagt Diodor (I. 81), verschmähten sie jede andere Musik, weil sie die Sitten verweichliche [2]). Ueberall werden wir auf Schranken, Satzungen, feierlich phlegmatisches Wesen hingewiesen, nirgends finden wir nur die Spur eines freien lebendigen Geistes. Auf Grabsteinen und Schriftrollen sind uns übrigens einige Bruchstücke der erwähnten Hymnenpoesie erhalten. So lautet ein Gesang, den der Schreiber Aphurumas an Ra, den Sonnengott, richtet, in etwas abgekürzter Uebersetzung [3]):

„Sei gnädig mir, Du Gott der Morgensonne
Du Gott der Abendsonne, Horus beider Horizonte,
Du Gott, der einzig und allein in Wahrheit lebt!
Erschaffen hast Du, was da ist, erzeugt
Der Wesen Allheit, Thier sowohl als Mensch.

1) Von den wenigen skolienartigen Tischgesängen und sonstigen schlichten Weisen, die uns in den Denkmälern erhalten sind, sei hier das bekannte Drescherliedchen erwähnt, welches Champollion in einem Felsengrabe von Eileithyia entzifferte. Dort singt der Aufseher, während die Rinder, wie wir auf dem Wandgemälde sehen, mit dem Austreten des Getreides beschäftigt sind:

„Dreschet für Euch, dreschet für Euch, meine Ochsen,
Dreschet für Euch (bis),
Getreide für Euch,
Getreide für euere Herrn“ (bis).

Die beachtenswerthen Ansätze zu epischen und dramatischen Dichtungsformen finden sich zusammengestellt bei Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung I. 213 ff.; vgl. Reinisch, in Pauly's Realencyclopädie. 2. Ausg. Bd. I. S. 312 ff.

2) Auf den Reliefs werden die Harfen, das gewöhnliche Instrument, besonders häufig von Frauen gespielt (Descr. de l'Eg. Antq. II. 44—91). Auch dies scheint kein günstiges Vorurtheil für die Uebung dieser Kunst zu erwecken, und mag mit der Besorgniss, die Männer zu verweichlichen, im Zusammenhange stehen. Ausser den Harfen, welche namentlich auf den Denkmälern des neuen Reiches eine bedeutende Grösse und Pracht der Ausstattung zeigen, kommen aber auch schon auf den ältesten Gräberbildern Guitarren, Lauten, Mandolinen, Flöten und allerhand Lärminstrumente, wie Tambourins, Klapperhölzer u. dgl., in grosser Anzahl vor. Auf den späteren Darstellungen scheinen die verschiedenen Instrumente ein förmliches Ensemble zu bilden. Das Nähere bei A. W. Ambros, Geschichte der Musik I. 137 ff.

3) Brugsch, Die ägyptischen Alterthümer in Berlin. S. 12.

In Deinem Sonnenauge offenbarst Du Dich,
Du Herr des Himmels und der Erde Herr.
Die Untern schufst Du wie die Oberen,
Du Herr des Alls und Ehgemahl der Götter . . .
Du, welcher schuf der Menschen reine Geister.
Du Herr der Anmuth, liebenswerthester,
Der Leben ausstrahlt allen Menschenkindern.
Ich rühme Dich, wenn abendlich es dämmert,
Wo friedvoll Du zu neuem Leben stirbst."

Auch die Todtenklage der Aegypter nahm die Form des Hymnus an und besang in ähnlicher Weise wie das hellenische Linoslied das menschliche Sterben unter wehmüthigem Hinweis auf die allgemeine Vergänglichkeit der Natur. Durch den Bau der uns erhaltenen Proben dieser Hymnenpoesie schlingt sich ein eigenthümlicher Parallelismus der Glieder hindurch, wie er bekanntlich in verwandter Weise der hebräischen Poesie eigen ist, und auch der Gedankeninhalt der ägyptischen Dichtungen bietet oft merkwürdige Anklänge an die Werke der heiligen Schrift. Obwohl also in diesen Hymnen eine gewisse poetische Anlage nicht zu verkennen ist, hat sich doch keine einzige der höheren Dichtungsformen in Aegypten zu künstlerischer Freiheit und Vollendung entwickelt.

Man darf auch nicht an eine tiefere Geheimlehre denken, welche die Priester ihren Söhnen mitgetheilt und deren letzte Abkömmlinge mit in's Grab genommen hätten. Wenn wirklich Mysterien überliefert wurden, so gaben sie nur andere Genealogien der Götter, als die gewöhnlichen, andere Ritualien, höchstens chronikenartige Geschichte. Man hat es oft bemerkt, dass eine aristokratische Verfassung gerade von den Mitgliedern des bevorzugten Standes die grösste Mässigung und Zurückhaltung erfordere, damit sie in den Augen der Uebrigen nicht herabgesetzt, diese stets an die Schranken, welche sie von jenen trennen, erinnert würden. Bei einer priesterlichen Aristokratie erstreckt sich diese Zurückhaltung nicht blos auf das Moralische, sondern auch auf das Geistige. Eine Priesterherrschaft, in freierem Geiste auferzogen, würde bald ihre Gesinnungen dem Volke mitgetheilt, eine künstliche Täuschung desselben unmöglich gemacht haben. Dieselbe Beschränkung umfasste daher zuverlässig Priester und Volk, die ganze Nation. Wir sehen ein bilderreiches, hochbegabtes Volk, dem aber eine fromme Rücksicht sogleich bei seiner ersten Entwickelung enge Fesseln anlegt, ein warmes Gefühl, eine künstlerische Phantasie, die aber nach den ersten Schritten wie festgebannt und erstarrt sind. Die Weisheit der priesterlichen Erziehung hatte den reichen Strom des Nationalgeistes, damit er nicht austrete, wie in einen festen, steinernen Kanal hinein-

geleitet, wo er gleichmässig Jahrtausende lang floss. Die Anerkennung, welche die Griechen den Aegyptern zollten, ist dennoch weder unerklärbar noch unverdient. Wir wissen, wie sehr dies geistreiche Volk bei der Beweglichkeit und Unbeständigkeit seines Charakters, nach festen Verfassungsformen, nach dem Ideal eines Staates strebte. Ein solches fand sich hier. Politische Veränderungen der obersten Herrschaft haben auch bei den Aegyptern stattgefunden, aber die unerschütterliche Festigkeit ihrer Verfassung, Sitte und Religion ist ohne Gleichen in der Geschichte. So wenig genau auch unsere Kenntniss ist, so unterliegt es doch keinem Zweifel, dass Aegypten schon über dreitausend Jahre vor Christus im Wesentlichen cultivirt war, und seine späteren Einrichtungen besass. Von da an behielt es dieselben, ohne dass weder die persische Oberherrschaft seit Kambyses, noch die griechische seit Alexander, noch endlich die römische sie verdrängen oder wesentlich modificiren konnte. Ja die Religion Aegyptens gewann vielmehr an Umfang; während die aufgeklärten Griechen und Römer sparsame Besucher ihrer Tempel wurden, erhielten die ägyptischen Götter auch ausserhalb ihres Mutterlandes, in den weiten Provinzen des römischen Reiches ausgedehnte Verehrung. Bis zur Mitte des dritten Jahrhunderts n. Chr. können wir durch die inschriftlichen Weiheformeln für die ägyptischen Götter die Fortdauer ihres Cultus nachweisen. Erst fast vierhundert Jahre nach Christi Geburt verordnete ein christlicher Kaiser nicht ohne heftigen Widerstand die Schliessung [1]) ihrer Tempel, und vielleicht machte erst das Schwert der Araber durch die Vertilgung des letzten Priesters dem stillen Dienste des Osiris und der Isis ein Ende. Diese wahrhaft wunderbare Lebenskraft hatte in der festen Gliederung der Verhältnisse ebenso sehr wie in dem ruhigen, gesetzten, feierlichen Charakter des Volkes seinen Grund, und ein so wohlgefügtes, solides Wesen musste den beweglichen Griechen imponiren und zu einem Gegenstande ihrer Forschung und Beachtung werden [2]), wobei

[1]) Die Umwandlung eines Bacchustempels in eine christliche Kirche, und der spottende Aufzug, den der Bischof mit den vorgefundenen heidnischen Symbolen veranstaltete oder zuliess, erregte einen Aufstand der Heiden in Alexandrien, in Folge dessen der Kaiser Theodosius der Grosse im Jahre 391 die Schliessung der Tempel zuerst in Alexandrien, dann in ganz Aegypten befahl. Neander, Kirchengesch. Bd. 2. S. 156—165. Tillemont, Hist. des Emp. I. Théod. 51, 57.

[2]) „Es giebt viele alte Gebräuche in Aegypten, die nicht blos den Eingeborenen „werth sind, sondern auch bei den Griechen grossen Beifall gefunden haben. Daher „haben die berühmtesten Gelehrten eine Ehre darin gesucht, nach Aegypten zu reisen, „und mit den dortigen Gesetzen und Einrichtungen wegen ihrer Merkwürdigkeit sich „bekannt zu machen.“ Diodor I. 69.

es denn natürlich war, dass die Beschränkung, mit welcher jene Dauerhaftigkeit zusammenhing, ihren Blicken sich entzog, und sie vielmehr auf eine verborgene Weisheit muthmaassten.

Geschichtliche Umrisse.

Wir finden es oft, dass die Niederungsländer an den Mündungen der Ströme zuerst eine höhere Cultur erlangten und dadurch die herrschenden wurden, Spätlinge in physischer, Erstgeborene in geistiger Beziehung. Auch in Beziehung auf Aegypten scheint dies der Fall gewesen zu sein. Zwar hat man auch mehr im Süden, namentlich in dem Priesterstaate Meroe, von dem schon die Griechen berichten, Spuren ägyptischer Civilisation entdeckt, und Manche haben daher hier die Quelle der ägyptischen Bildung suchen wollen. Allein diese Annahme ist unhaltbar und die Verwandtschaft der Formen beruht vielmehr auf einem und zwar ziemlich späten Einflusse der Aegypter auf die Bewohner des oberen Nilthales. Dafür spricht theils das Verhältniss der Volksstämme, theils die geschichtliche Ueberlieferung. Denn die ursprüngliche Bevölkerung Aegyptens und des ganzen Nordrandes von Afrika unterscheidet sich sehr wesentlich von den Negern, welche die übrigen Theile von Afrika bewohnen, und bildet einen in manchen Beziehungen eigenthümlichen, aber jedenfalls höher begabten und der kaukasischen Race näher verwandten Volksstamm, der dann freilich durch die anregende Gunst des Nilthales nur hier sich zu jener frühen, allen anderen Völkern vorausgehenden Cultur erhob. Mehr als 3000 Jahre v. Chr. Geb. finden wir hier schon ein mächtiges Reich, dessen Herrscher in Memphis residirten, also an der Gränze des unteren und oberen Nilthales, da wo der Strom aus den Bergen hervortretend sich in mehrere Arme theilt. Nach mehr als tausendjähriger Dauer dieses Reiches unterlagen die einheimischen Könige fremden Eroberern semitischer Abkunft, welche ebenfalls ihren Sitz in Unterägypten behielten, während die oberen Gegenden ihnen Widerstand zu leisten wussten. Von hier aus erhob sich dann, etwa 430 Jahre nach dem Beginne jener Fremdherrschaft, ein neues Geschlecht einheimischer Könige, welche von ihrer Hauptstadt Theben aus die Fremden wiederholt glücklich bekriegten und endlich vertrieben. Dieser Befreiungskrieg gegen die Hyksos — denn so werden uns die Unterdrücker genannt — wurde ungefähr 1700 Jahre vor Christus ausgekämpft. Er war der Anfang der höheren Blüthe des ägyptischen Volkes, das vielleicht jetzt zum erstenmale vereinigt wurde. Theben, die jüngere Hauptstadt, war ein Sitz des Reichthums und der Macht grosser Könige, die nun in langer Reihe und in verschiedenen Dynastieen auf einander folgten. Am

glänzendsten war die Regierung des Königs, den die Griechen Sesostris, die ägyptischen Inschriften aber mit dem öfter vorkommenden Namen Ramses und zwar als den zweiten dieses Namens und mit dem Beinamen Meiamun, der von Ammon Geliebte, benennen, etwa um das Jahr 1400 v. Chr. Er war ein Eroberer, der mit gewaltiger Heeresmacht zu Lande und zur See ringsumher die Länder bekriegte. Er unterwarf Aethiopien und sein Siegeszug soll ihn bis nach Thracien geführt haben. So unsicher die Gränzen dieser Eroberungen sind, so steht doch unzweifelhaft fest, dass er ein glücklicher Krieger und mächtiger Monarch war und im Süden bis an den Berg Barkal im Inneren von Nubien, im Norden weit in Kleinasien vordrang [1]). Die ungeheuren Bauten, auf denen unsere Forscher seinen Namen entziffert haben, die Bilder an ihren Wänden mit See- und Landschlachten, Belagerungen, Zügen von Gefangenen und Tributpflichtigen, u. s. f. sind historische Urkunden im grössten Styl. Auch unter seinen Nachfolgern dauerte die Blüthe und die kriegerisehe Kraft Aegyptens noch fort; auch sie empfingen, wie die Denkmäler beweisen, Tribute sowohl der Neger als der semitischen Völker Asiens. Erst mit der Regierung Ramses' III. (um 1280) trat eine allmälige Abnahme dieser Kraft ein. Die aufkommende Macht des Reiches Assur, welche sich endlich auch über Phönicien und Syrien erstreckte, trug vielleicht dazu bei, den König Sesonchis zu bestimmen, seine Residenz von dem ruhmvollen Sitze seiner Vorfahren, Theben, in das Delta, nach Bubastis zu verlegen (um's J. 1000) und einige Jahrhunderte später (715—665) musste das Land vorübergehend die Herrschaft äthiopischer Fürsten dulden. Zwar schon nach 45 Jahren entledigte es sich dieser Fremden, allein die siegreichen Feldherren, wahrscheinlich alle Abkömmlinge des alten Königsgeschlechtes, machten nun sämmtlich Ansprüche auf eine selbstständige Herrschaft, was die Auflösung der bisherigen Einheit zur Folge hatte. Zwölf Könige sollen damals in einer Bundesverfassung das Land beherrscht, und ein grossartiges Monument, das berühmte Labyrinth, als das Heiligthum oder Denkmal ihrer Einigkeit errichtet oder doch ausgebaut haben. Allein die Einigkeit währte nicht lange, die Zwölfherrschaft wurde gestürzt, und einer der Zwölfe, Psammetichus, warf sich mit Hülfe fremder Soldtruppen zum alleinigen Herrn auf. Seine Regierung, gegen die Mitte des siebenten Jahrhunderts v. Chr., macht dadurch Epoche, dass

[1]) Er errichtete Denkmäler in den eroberten Ländern, von denen Herodot (II. 106) noch drei theils in Syrien, theils in Kleinasien sah und beschreibt. Wirklich hat man in neuester Zeit in Syrien bei Beirut in den Felsen eingegrabene ägyptische Bildwerke mit dem Namen des Ramses Meiamun aufgefunden, von denen unten weiter die Rede sein wird.

er die bisherige Abgeschlossenheit der Aegypter, das Verbot, Fremde im Lande zuzulassen, theilweise aufhob und die Meeresküste dem Handel öffnete. In diesem Zustande verharrte das Land, bis es durch Kambyses von den Persern erobert wurde, und von nun an stets fremden Gebietern unterworfen blieb. Indessen die Perser liessen im Ganzen den Ueberwundenen ihre Sitten, und die mehr als zweihundertjährige Herrschaft der Ptolemäer ist kaum eine fremde zu nennen, da sie, obgleich griechische Sprache und Bildung an ihrem Hofe vorwalteten, dem ägyptischen Wesen äusserlich huldigten. Dass sich auch unter den Römern und selbst noch, nachdem schon das Christenthum bis in die Thebais gedrungen war, die altägyptische Cultur erhielt, sahen wir schon oben. Rechnen wir von da an, etwa von dem dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung rückwärts, bis zu der Vertreibung der Hyksos, als zu dem Zeitpunkte, mit welchem die höchste Blüthe des Reiches begann, so haben wir schon eine fast zweitausendjährige Dauer ägyptischer Cultur, von deren Herrlichkeit die Monumente uns Kunde geben. Aber gewiss ist die Entstehungszeit von manchen dieser Bauwerke noch viel höher hinauf zu rücken. Man hat beobachtet, dass der Boden des Nilthals durch den Schlamm der Ueberschwemmung sich allmälig erhöht, und die Ingenieure der französischen Expedition haben scharfsinnig das Durchschnittsmaass dieser Erhöhung berechnet. Vergleicht man dies mit der heutigen Erhöhung des Landes über dem alten Boden der Monumente von Theben, so findet man danach, dass diese etwa 4760 Jahre vor dem Anfange unseres Jahrhunderts oder 2960, also fast 3000 Jahre vor Christi Geburt gegründet sein müssen [1]). Und dennoch konnten Gebäude von so vollendeter Schönheit nur das Resultat einer schon weit vorgeschrittenen Cultur, sie konnten nicht die ersten Vorboten derselben sein, wie man denn auch wirklich in den thebaischen Monumenten Bausteine, die auf der Rückseite in gleichem Style bearbeitet waren, und also schon von früheren, verfallenen oder abgebrochenen Gebäuden herrührten, gefunden hat. So werden wir, abgesehen von den inschriftlichen Zeugnissen an den Monumenten selbst, schon durch geschichtliche Traditionen und durch locale Beobachtungen darauf hingewiesen, in diesen Ueberresten die Denkmäler uralter Vorzeit zu bewundern.

[1]) Vgl. Girard, Observations, in der Descr. de l'Eg. Ant. T. VI. und Ritter a. a. O. I. 842. J. G. Wilkinson, Manners and customs of the ancient Egyptians. London 1837. Th. I. S. 5.

Zweites Kapitel.

Geographische Uebersicht der Gebäude ägyptischen Styls.

Früher glaubte man die Architektur, von der wir hier sprechen wollen, auf Aegypten beschränkt. Die neueren Reisen haben aber ergeben, dass ihr Gebiet sich noch sehr viel weiter nach Süden, bis in das entfernte obere Thal des Nils erstreckt. Bis zu den Quellen des grossen Stromes hat freilich noch immer kein Europäer durchdringen können, obwohl in jüngster Zeit namentlich durch englische Reisende in einer Gruppe von grossen Seen in der Aequatorgegend, welche gleichsam die Reservoirs der Nilzuflüsse bilden, das Gebiet, in dem die Quellen zu suchen sind, näher bestimmt worden ist[1]); sie müssen demnach weit im Süden in einem Alpengebirge liegen, dessen Wasser sich alle in dieser Richtung vereinen, um dem Strome die Kraft seines weiten Laufes durch trockene glühende Felsen und Sandwüsten zu geben. Zwei Ströme, der weisse und der blaue, fliessen von diesen unbekannten Höhen herab, in ihrer Mitte ist der Sitz des Reiches Sennaar, nach ihrer Vereinigung erhalten sie den Namen Nil. In diesen mächtigen Strom ergiesst sich dann von Osten her ein dritter Fluss, der Tacazze oder Atbara, und bildet so eine fruchtbare Halbinsel, auf welcher der Priesterstaat Meroe lag, von dem die Griechen erzählen. Die Beschreibung von der vermeintlichen Insel dieses Staates, welche die alten Schriftsteller geben, stimmt ungefähr mit der Lokalität überein, und die bedeutenden Ruinen, die hier gefunden sind, heben jeden Zweifel. Nur von dem hohen Alter dieser Monumente, welches man früher stark überschätzte, darf heute, den weit älteren und ursprünglicheren ägyptischen Denkmälern gegenüber, nicht mehr die Rede sein. Sie gehören vielmehr in die allerjüngste Periode der ägyptischen Cultur, zum Theil sogar erst in die christliche Zeit und zeigen in Form und Ausstattung durchweg den Einfluss der unteren Nilländer. Nicht weit von der neueren Handelsstadt Schendi liegen ansehnliche Ruinen von Bauwerken dieses von dem ägyptischen abgeleiteten Styles [2]). Es sind sowohl Tempelreste als namentlich

[1]) Vgl. Petermann's Geograph. Mittheilungen. 1863. 229 ff.; 1865. 271, 385, und den Aufsatz von Brugsch, Die Quellen des Niles nach den Angaben der altägyptischen Denkmäler, in der Zeitschr. f. ägypt. Sprache u. Alterthsk. 1863. 13 ff.

[2]) R. Lepsius, Briefe aus Aegypten. S. 145 ff., 203 ff.

Pyramiden in grosser Zahl, mehrere Gruppen bildend, besonders dichtgedrängt bei Begerauieh (Begromi) in der Ebene Sur (Assur), wo ein Hauptsitz der Beherrscher von Meroe gelegen haben muss. Diese Pyramiden gleichen jedoch den ägyptischen sehr wenig; sie sind bei weitem kleiner, die grösste nicht über 80 Fuss hoch, von viel schlankerem Bau, mit abgekanteten Ecken und an der Ostseite mit einem kleinen gewölbten Vorgemach versehen, zu dem ein Thor im ägyptischen Pylonenstyl den Eingang bildet. Diese Vorbauten sind mit Inschriften und Reliefs bedeckt, welche das jüngere Alter der Denkmäler unwiderleglich darthun. In bedeutender Entfernung, etwa 60 Meilen weiter am Strome, der sich hier in einem gewaltigen Bogen zwischen der Wüste Gilif und dem Flachlande Nubiens hindurchwindet, liegen wieder bedeutende Reste von Tempeln und Pyramiden und zwar sowohl an der Ostseite des Flusses, bei Nuri, als auch am anderen Ufer, nicht weit von einem Orte, dessen Name Meraui deutlich genug an das alte Meroe erinnert. Hier, ganz in der Nähe des Berges Barkal, sucht man die Stätte des alten Napata, des Herrschersitzes der äthiopischen Könige, u. A. jenes Pianchi, von dessen Feldzügen gegen Memphis uns ein jüngst gefundenes Denkmal erzählt [1]), und jenes Tarkos (Tahraka, Taharka), welcher dem König Hiskias von Israel zu Hülfe zog, als er sich gegen seinen Unterdrücker Sanherib von Assyrien aufzulehnen wagte (690—680 v. Chr.) [2]). Jahrhunderte lang war Aethiopien von den Königen des unteren Nillandes in Abhängigkeit gehalten worden. Schon die alten Herrscher von Memphis bekämpften es mit Glück und errichteten Zwingburgen gegen den südlichen Reichsfeind, welche in Trümmern heute noch erhalten sind. Die jüngeren thebanischen Könige brachten sogar die völlige Aegyptisirung Nubiens zu Stande. Am weitesten reichte der Arm des grossen Eroberers Ramses II. (c. 1400 v. Chr.). Die mit seinem Namen bezeichnete Tempelruine am Berge Barkal, ein fast 500 Fuss langer Bau mit gewaltigen Pylonen (grossen Eingangsthoren, deren Form unten näher beschrieben wird), mit einem Säulensaal und zahlreichen wohlerhaltenen Gemächern im Inneren, bezeichnet den südlichsten Punkt in der Denkmälerkette des Pharaonenreiches. Nachdem dieses aber von dem Gipfel seiner Macht herabgesunken war, begann die Bedeutung Aethiopiens allmälig zu steigen und wenn auch die Grundlage seiner Cultur stets ägyptisch blieb, so kämpfte sich das Land doch politisch zur Freiheit, ja selbst

1) Brugsch, Zeitschrift für ägypt. Sprache und Alterthumskunde. 1863. S. 12; 1864. S. 36.

2) Lepsius, Briefe aus Aegypten. S. 238 ff.; Brugsch, Histoire de l'Egypte I. 245 ff.

zur Herrschaft über Aegypten durch, wovon die Namen äthiopischer Fürsten in den ägyptischen Königslisten das beredteste Zeugniss ablegen. In das erste Viertel des siebenten Jahrhunderts v. Chr. fällt die Blüthezeit dieser äthiopischen Dynastie. Aber auch später gewinnt das Grenzland des alten Aegyptens noch eine vorübergehende Wichtigkeit. Die Gewalt der Priester von Meroe war in der Zeit der Ptolemäer durch König Ergamenes völlig gebrochen und die Verfassung ihres Reiches aus einer hierarchischen in eine militärisch-monarchische verwandelt. Griechische Bildung 'und Philosophie traten an die Stelle des alten Götterglaubens. Aber die Selbstständigkeit des Volkes war damit keineswegs gebrochen. Wir finden den Kaiser Augustus mit der nubischen Königin Kandake im Streit; sein Feldherr Petronius erstürmt die Hauptstadt Napata; eine nach Aethiopien gelegte römische Besatzung ward aber wieder zurückgezogen, weil man es nicht für gerathen hielt, die Grenzen des Reiches weiter nach Süden auszudehnen. Merkwürdig ist es hingegen, dass in diesen Gegenden, wie wir aus den Inschriften, die dort aufgefunden sind, erfahren, griechische Cultur und Sprache dauernd Wurzel fassten, wenn auch durch barbarische Handhabung entstellt. Im Gefolge dieser Cultur drang auch das Christenthum hierher und diese nubischen Gegenden wurden daher später, als ringsumher die Herrschaft der Muselmanen sich ausbreitete, ein Asyl der Christen. Alt-Dongola, die Hauptstadt, hielt sich bis in das dreizehnte Jahrhundert, wo ein ägyptischer Sultan auch diese Gegend unterwarf und den Verheerungen der beduinischen Stämme Preis gab. Ueberall mischen sich deshalb hier die Spuren des christlichen Cultus mit den Ueberresten uralter heidnischer Kunst und geben in ihrer Verbindung die Anschauung eines interessanten, uns sonst fast unbekannten geschichtlichen Verlaufes [1]).

Alt-Dongola liegt noch in einem milden fruchtbaren Thale, etwas weiter unterhalb schliessen aber Felsgebirge den Strom enge ein, der sich mit Gewalt einen Weg gebahnt hat, wo er schäumend über Klippen abwärts fliesst und eine Reihe von grösseren und kleineren Stromschnellen bildet. Von der jetzigen Hauptstadt Neu-Dongola an folgen nicht weniger als sieben solcher Katarakten, zwischen denen der Strom nicht schiffbar, das Ufer wenig bewohnt ist. Hier werden daher auch die Monumente seltener. Doch findet sich immerhin Einiges, was von der Ausdehnung der Pharaonenherrschaft nach Süden Zeugniss giebt. Auf der Nilinsel Argo liegen zwei Kolossalstatuen eines

[1]) Die sonstigen äthiopischen Ruinenstätten schildert F. Kugler, Gesch. d. Bauk. I. 73 ff. Vgl. auch die Zeitschr. f. ägypt. Sprache u. Alterthumsk. 1863. S. 20 und 53.

Königs aus rosenrothem Granit und andere Sculpturen, welche den Zeiten der Hyksos angehören. Bis in dieselbe Zeit reichen die Felsinschriften an dem weiten Trümmerfelde von Kerman, gegenüber von der Insel Tombos. Etwas jünger, aus der achtzehnten und neunzehnten ägyptischen Dynastie, sind die Daten an den Monumenten der Insel Sai, sowie an denen von Sedeïnga, Sesebi und Soleb; bei letzterem Orte steht noch die malerische Ruine eines uralten Tempels von sehr grossem Umfange, mit höchst merkwürdigen Lotos- und Palmenkapitälen, Sculpturen und Hieroglyphen. Die Tempelreste von Amara, weiter nördlich, stammen aus der jüngeren äthiopischen Zeit. Noch einige Meilen stromabwärts kommen dagegen wieder verschiedene Denkmale der alten Pharaonen; es sind Burgen zum Schutz gegen die südlichen Feinde des Landes, welche schon von den Herrschern von Memphis begonnen, von den Königen des neuen Reiches dann weiter ausgebaut und mit prachtvollen Tempeln geschmückt wurden [1]. Bei Kummeh am östlichen Ufer baute der zweite, bei Semneh am westlichen der dritte Tothmosis der achtzehnten Dynastie ein in stattlichen Trümmern erhaltenes Heiligthum. Erst unterhalb der Fälle von Wadi Halfa öffnet sich ein weiteres fruchtbares Thal, in welchem der Strom beschifft wird, bis die Katarakten von Syene auf's Neue, aber nun auch zum letzten Male, seinen Lauf hemmen. Dieser Theil des Nilthales, zwischen Wadi Halfa und Syene, den man jetzt vorzugsweise Nubien nennt, ist uns durch neuere Reisende genau bekannt geworden [2] Er besitzt eine Reihe höchst bedeutender uralter Monumente, und zwar keine Pyramiden, sondern durchweg Gebäude im völlig ägyptischen Styl, mit Vorhöfen, grösseren und kleineren Hallen, mit Säulen, Hieroglyphen und Sculpturen. Schon wenige Meilen unterhalb der Fälle von Wadi-Halfa [3] sind die merkwürdigen Felsengrotten von Abu Simbel (Ipsambul). Zwei Façaden, in die Felswand eingehauen, in einer Entfernung von 200 Schritten, führen in das Innere der Berge, jede zu einer Reihe von grösseren und kleineren, reich mit Sculpturen und Hieroglyphen geschmückten Hallen. Man hielt diese Grottenbauten

1) Brugsch, Geographische Inschriften I. 45 und 46; Lepsius, Briefe aus Aegypten. S. 259—67.

2) F. C. Gau, Antiquités de la Nubie. Paris 1821—27; deutsche Ausg. Stuttgart, 1821—28. Fol. F. Caillaud, Voyage à Méroé au fleuve blanc. Paris 1823. 4. u. Fol; Lepsius, Denkmäler etc. Abth. V. Bd. 10.

3) Von den wenigen Resten der altägyptischen Ansiedelung bei Wadi Halfa sei hier der im Florentiner Museum aufbewahrte Denkstein erwähnt, in dessen Hieroglyphen König Usertesen I. der zwölften Dynastie seine gegen acht Negerstämme dieser Gegend erfochtenen Siege feiert.

für Tempel des Osiris und der Isis und für älter als alle ägyptischen Bauten; beides jedoch mit Unrecht. Der Maasstab dieser Werke ist der allerkolossalste. Vor dem grösseren Tempel sind vier sitzende Figuren aus dem Felsen gehauen, welche nicht weniger als 60 Fuss im Sitzen, noch ohne die 14 Fuss hohe Mitra, messen, also etwa 12 bis 16 Mal die menschliche Gestalt vergrössern. Das Gesicht allein ist über 7 Fuss lang. Sie übertreffen an Grösse alle Statuen Aegyptens, nur die ungeheure Sphinx vor der grossen Pyramide von Memphis ist noch grösser. Die Façade selbst ist bei einer Breite von 117 Fuss etwa 100 Fuss hoch, und man betritt durch eine Pforte von verhältnissmässig geringer Höhe eine Vorhalle, gestützt von Pfeilern, an welchen kolossale Statuen des Osiris, die Arme über der Brust gekreuzt, stehen. Aus dieser grösseren Halle kömmt man durch zwei kleinere in das innerste Heiligthum, das durch vier sitzende Kolossalstatuen von Göttern als solches bezeichnet ist. Seitwärts von diesen Haupträumen gelangt man in mehrere kleinere Säle, so dass das Ganze aus nicht weniger als 14 Felsgemächern besteht. Sehr merkwürdig sind auch die bildlichen Darstellungen der Wände, indem sie uns Kriege der Aegypter wider ein fremdes, durch Farbe und Tracht von den Aegyptern unterschiedenes Volk veranschaulichen. Wir sehen hier den König, durch seine Grösse von den Uebrigen ausgezeichnet, auf seinem Streitwagen voranschreiten, von mehreren anderen Wagen gefolgt; sie beschiessen mit ihren Pfeilen eine Burg, auf welcher die Belagerten theils schon getroffen sind und fallen, theils flehend sich vorbeugen, theils den Pfeilen ausweichen. Hirt und Heerde fliehen am Fusse der Festung vor den Siegern. Auf einem anderen Bilde schreitet der Held über Erschlagene hinweg und es werden ihm Gefangene aus verschiedenen Völkern vorgeführt. Alle diese Sculpturen sind farbig übermalt. Die Aegypter haben auf diesen, wie auf ähnlichen anderen Darstellungen in Aegypten selbst, eine rothbraune Farbe, ganz übereinstimmend mit der ihrer Pferde. Das besiegte Volk ist gelblich, unter den Gefangenen finden sich aber auch braune und schwarze Gestalten. Die Götter zeichnen sich durch ihre Farbe aus, sie sind blau, grau, röthlich und gelb. Auf einem Bildwerke findet sich eine Göttin von schwarzer Farbe.

Der zweite, kleinere Grottenbau ist an seiner Aussenseite mit sechs kolossalen, stehenden Figuren geschmückt, auf jeder Seite der Pforte eine weibliche Göttin zwischen zwei männlichen, nicht so freistehend, wie jene sitzenden Kolosse des grösseren Baues, sondern mehr Hochreliefs. Diese sechs Gestalten bilden aber zugleich die architektonische Eintheilung, indem sie durch breite pilasterartige Streifen in schräger Böschung, gleichsam Strebepfeiler mit Hieroglyphen bedeckt,

getrennt sind. Durch die Pforte kommt man in eine Vorhalle, deren Decke von sechs quadratischen Pfeilern mit Hathorköpfen statt der Kapitäle getragen ist, und aus diesen fernerhin in mehrere innere Hallen und Seitengemächer. Auch hier wieder Sculpturen mit Siegesscenen und Opfern, und sitzende Göttergestalten.

Noch vor wenigen Decennien waren diese wunderbaren Monumente unbekannt, erst 1816 entdeckte sie der kühne Reisende Burckhardt, sein Nachfolger Belzoni befreite sie mit grossen Anstrengungen von dem Sande der Wüste, der sie seit Jahrtausenden bedeckte und den Eingang verwehrte. Seinen und Gau's Darstellungen verdanken wir die nähere Kenntniss. Der mächtige Fürst, der diese ungeheuren Felsarbeiten anordnete und dessen Siege in den Bildwerken gefeiert werden, war ohne Zweifel jener Sesostris der Griechen, Ramses II. der neunzehnten Dynastie, von dessen Eroberungen wir Kunde haben, und dessen Namen Champollion unter den hieroglyphischen Inschriften dieses Tempels entdeckt hat. Wenn es, wie die genannten Reisenden annehmen und die Inschriften bestätigen, Tempel waren, so unterscheidet sie freilich der Mangel geräumiger Vorhöfe und Zugänge sehr wesentlich von den übrigen Tempelbauten. Indessen mag es sein, dass die Enge des Raumes zwischen dem Nil und den Felsbergen diese Abweichung bedingte und überhaupt nöthigte, Felsengrotten die Stelle freistehender Gebäude ersetzen zu lassen [1]).

Wie die Bauten von Abu-Simbel liegen fast alle nubischen Monumente auf dem linken Ufer des Nils, wo sie dem Sande der Wüste bei Weitem mehr ausgesetzt, und mehr oder weniger von demselben zugeweht sind. Auf dem rechten (östlichen) Ufer, welches jetzt viel bevölkerter und fruchtbarer ist, findet sich nur das gleich näher zu erwähnende Monument von Derri, wenige Meilen unterhalb Abu Simbel. Wie diese Erscheinung zu erklären, muss dahin gestellt bleiben; Burckhardt's Vermuthung, dass jene Alten die Tempel ihrer Götter dahin gebaut hätten, wo sie des Schutzes derselben gegen den feindlichen Typhon, den drohenden Wüstensand, am meisten bedurft hätten, ist ziemlich zweifelhaft, und Gau bemerkt dagegen, dass die Grundmauern

[1]) Nach der jetzigen Deutung der hieroglyphischen Legenden soll der kleinere Tempel von der Königin Nofre Ari, Gemahlin Ramses des Grossen, der Göttin Hathor, der grössere von diesem Könige selbst dem Sonnengotte Ra geweiht sein. Bemerkenswerth ist übrigens neben den zahlreichen hieroglyphischen Inschriften auch die griechische Inschrift am Beine des einen Kolosses vor dem grösseren Tempel. Sie erzählt uns von dem Verfolgungszuge König Psammetich's I. gegen eine seiner eigenen Heeresabtheilungen, die aus Unlust über die lange Grenzwacht auf der Insel Elephantine zu den Aethiopen desertirt war. Vgl. Herodot II. 30.

dieser Tempel auf schwarzer Erde stehen, also die Gegend damals bewohnt und keine Wüste war.

Auch das Monument von Derri ist kein freistehendes Gebäude, sondern eine Felsengrotte, welche aber nicht mit einer zusammenhängenden Façade, sondern mit einer offenen Halle von drei Reihen theils viereckiger Pfeiler theils Kolossalstatuen beginnt, auf welche dann ein Vorsaal, ein innerstes Heiligthum und zwei Kammern folgen. Die Arbeit dieser Felsengrotten ist im Ganzen sehr roh, doch sind die Wände auch hier, wie in allen Monumenten, deren wir zu erwähnen haben, mit farbigen Sculpturen bedeckt. Als Gründer nennen die Hieroglyphen wiederum Ramses II.

Einige Meilen unterhalb Derri beginnt nun auf dem linken Ufer eine Kette von Monumenten, jedes in geringer Entfernung von dem andern, so dass diese jetzt unfruchtbare Sandwüste einst sehr bewohnt gewesen sein muss: Amada, ein frei stehender Bau, in kleineren Verhältnissen, später zur christlichen Kirche umgewandelt, jetzt verlassen, Sebua, das Löwenthal, so genannt, weil eine Reihe von Sphinxen vor den grossen Tempelpforten erhalten ist, dahinter der Vorhof mit Kolossen und ein vielsäuliger Raum. Die Ruine von Maharraka ist ein ägyptisch-griechischer Bau, die von Dakkeh — Pylonen, Vorhalle und innere Halle — im vollendetesten ägyptischen Style, nach dem Urtheile Burckhardt's die schönste des Nilthals. Auch bei Korte finden sich Trümmer von Tempeln, zum Theil noch aus dem alten Reich. Sehr merkwürdig ist dann der Tempel von Gerf Hussen (gegenüber von Girscheh), halb im Freien erbaut, halb Felsengrotte. Die Vorhalle besteht aus 4 Säulen, hinter welchen zweimal vier Pfeiler mit Kolossalstatuen von 18 Fuss Höhe, von höchst roher Arbeit, kurze Figuren, dicke, wie geschwollene Beine. Eine zweite Halle, wiederum mit sechs Kolossalstatuen, bildet einen Vortempel, an dessen Wänden sitzende Göttergestalten in Nischen dargestellt sind. Eine ebensolche Nische findet sich in dem Sanctuarium, mit vier kolossalen sitzenden Göttergestalten. Dürfte man nach der Rohheit der Arbeit auf das Alter schliessen, so würde dieser Grottenbau als das älteste Monument des Nilthals erscheinen, die Legenden weisen jedoch auch hier auf Ramses II.

Bei Dendur findet sich demnächst ein kleiner freistehender Tempel. Sehr viel bedeutender sind die Monumente von Kalabscheh (Talmis), wo weit verbreitete Trümmer die Stelle einer einst blühenden Stadt anzeigen. Zwei Ruinengruppen sind hier erhalten, ein frei stehender Tempel von grosser Schönheit, aus der Blüthezeit der ägyptischen Architektur, jedoch mit viel jüngeren Zusätzen und eine Felsengrotte

mit einer Vorhalle aus den Tagen Ramses d. Gr. Die Säulen der letzten sind auffallend verschieden von anderen ägyptischen, mit Canneluren, ähnlich wie die dorische Säule der Griechen, aber ohne Kapitäl. Die innere Felsengrotte enthält unter anderen Sculpturen eine sehr merkwürdige Darstellung, das Siegesfest jenes Königs; Gefangene werden ihm gebunden vorgeführt, selbst eine Königin mit zwei Knaben, ihr Loos beklagend; dann bringen die Gesandten der besiegten Nationen die Ehrengeschenke dar, wilde Thiere, Löwe, Steinbock, Gazelle, Giraffe, Strauss, Affenarten, dann Hunde und Stiere, Schmuck, Waffen und Stoffe. Die Führer dieser Thiere sind nach ihrer Nationalität in Tracht und Gesichtszügen verschieden. Also auch hier, wie schon in Abu Simbel und wie weiterhin vornehmlich in den Monumenten von Theben, eine unbestreitbare Urkunde ägyptischen Siegesruhmes.

Unterhalb Kalabscheh kommen wir an das Thal von Gertassi (Kardasse), wo weitverbreitete Trümmer von einer alten Stadt zeugen. Wichtiger sind die benachbarten Steinbrüche, wo noch manche unvollendete Arbeit zurückgeblieben ist, und uns die eigenthümliche Weise der alten Aegypter, grosse Steinmassen unverletzt vom Felsen abzulösen, anschaulich wird. Bemerkenswerth sind auch die Inschriften, in welchen die Reisenden und die, welche hier arbeiten liessen, den Göttern ihre Ehrfurcht darbrachten. Diese meistens griechischen Weiheformeln laufen bis in die Zeit des römischen Kaisers Philippus, bis zum Jahre 248 nach Christi Geburt [1]), und zeigen, wie dauernd und verbreitet das Ansehen der ägyptischen Götter in der römischen Welt war. Von hier kommt man noch zu dem Tempel von Debot, der weniger bedeutend ist, und hat dann die Grenze Aegyptens und die Gegenden erreicht, welche uns schon durch die französische Expedition bekannt geworden waren. Die Gebirge Nubiens sind Sandstein, in dieser Grenzgegend aber ist ein Granitlager dazwischen geschoben, durch welches der Nil mit Gewalt durchbrechend die Katarakten von Syene bildet. Am Eingange dieser Katarakten begegnet uns die liebliche Insel Philae. Das grüne fruchtbare Eiland, umgeben von schwarzen Granitfelsen und dem unwirthlichen schäumenden Strome, war recht zu einer Tempelstätte im Sinne der alten Aegypter geeignet, welche den Gegensatz der schützenden Götter gegen die feindlichen Mächte der Natur so gern augenscheinlich machten. Auch war Philae ein berühmter Wallfahrtsort. Noch jetzt sind an der Westseite der Insel die Ueberreste des Isis-Tempels wohl erhalten und bezaubern

1) Vgl. über diese griechischen προςκυνήματα Niebuhr's Erklärung der nubischen Inschriften in Gau, Antiq. de la Nubie, Anhang; auch Lepsius. Briefe S. 112.

durch die Schönheit ihrer Verhältnisse und durch den Glanz ihrer Farben diejenigen, welche so glücklich sind, sie nicht blos in Nachbildungen, sondern in dem heiteren Lichte und den durchsichtigen Schatten der tropischen Sonne und des stets unbewölkten Himmels zu bewundern. Eine griechische Inschrift des Ptolemäus Alexander (107—64 v. Chr.), welche sich an den Pylonen befindet, giebt freilich über die Zeit der Gründung dieses Tempels keine Auskunft, indem sie die Figuren der Sculptur durchschneidet und offenbar neuer ist. Gleichwohl reicht das Alter des Isis-Tempels, wie die Hieroglypheninschriften beweisen, über die Zeiten der früheren Ptolemäer nicht zurück. Ptolemäus II. Philadelphus wird mehrfach genannt. Unter den im Bereiche des Tempels gefundenen Inschriften ist namentlich eine bemerkenswerth, worin ein Theil des berühmten Dekretes von Rosette in hieroglyphischer und demotischer Schrift wiederkehrt. Die ganze südwestliche Fläche des Inselplateau's wird von zwei Säulenhallen eingefasst, die den Legenden zufolge aus der römischen Kaiserzeit stammen. Ein kleines Heiligthum in der Nähe der östlichen Colonnade gehört wieder den Ptolemäern an. Dagegen steht auf dem grossen Pylonen der Tempelruine, welche das Südende der Insel krönt, der Name Königs Nektanebus I., des drittletzten einheimischen Pharaonen (378—360 v. Chr.), welcher dem Andrängen des persischen Reiches noch glücklich Widerstand leistete. Von älteren Bauten auf der Insel haben wir keine Kunde. Herodot gedenkt Philae's gar nicht; zur Zeit seines Besuches war das Eiland noch in den Händen der Aethiopen [1]). Aeltere ägyptische Reste finden sich dagegen auf den Nachbarinseln Konosso und Bigeh, von denen die letztere ausserdem mit einer schönen ptolemäischen Tempelanlage geschmückt ist.

Wie Philae am südlichen Anfange, liegt die Insel Elephantine

[1]) Dr. Parthey, De Philis insula ejusque monumentis commentatio, Berol. 1830, hielt denn auch die Bauten auf der Insel sämmtlich für äthiopischen Ursprungs und stützte sich namentlich darauf, dass die Treppen der Insel und der Zugang des Isistempels nach Süden liegen. Abgesehen von der Unhaltbarkeit der ganzen Ansicht ist dagegen zu erinnern, dass die ägyptischen Tempel in der Regel nach dem Strome zu, mit Rücksicht auf den Anlandenden, gerichtet sind. Nun liegt aber der natürliche Landungsplatz in Philae ebensowohl für die aus Aegypten wie für die aus Nubien Kommenden auf der Südseite der Insel. Die Katarakten machten den Wasserweg von Norden her, wenigstens den grössten Theil des Jahres hindurch, unfahrbar, und es führte daher von Syene eine sorgfältig angelegte, durch eine Mauer gegen die Wüste geschützte Landstrasse über das Gebirge bis an das Ufer in der Gegend von Philae. Hier mochte es aber sehr viel rathsamer sein, mit dem Strome auf der südlichen Seite der Insel heranzufahren, besonders da auf der nördlichen Seite der Strom zwischen der Insel und dem Ufer ziemlich schmal ist und eine starke Wendung macht.

am nördlichen Ende der Katarakten von Syene, ebenfalls mit Tempelbauten geschmückt. Hier, wie auch weiterhin an anderen Stellen, fand die erste französische Expedition neben dem grossen Tempel einen kleineren in einer ganz abweichenden Form, nicht, wie die übrigen ägyptischen Gebäude, mit schrägen Wänden, sondern auf senkrechtem Unterbau, das Tempelhaus von Säulen und Pfeilern umgeben. Von der Bestimmung dieser kleinen Tempel, die man und zum Theil wohl mit Recht dem Gotte Typhon (Besa) geweiht glaubt und deshalb Typhonien nennt, sowie von ihrer Gestalt, die sich von der des griechischen Tempels, mit der man sie verglichen hat, denn doch sehr wesentlich unterscheidet, wird weiter unten ausführlich die Rede sein. Der kleine Tempel von Elephantine ist übrigens gegenwärtig fast spurlos vom Boden verschwunden. Ein granitenes Thor mit Namensringen Alexander's d. Gr. zwischen Schutthügeln, von Palmen beschattet, zeigt uns die Stätte. Die ursprüngliche Gestalt des Bauwerks kennen wir nur aus dem Prachtwerke der französischen Expedition [1]). Auch von den Heiligthümern auf der nahe gelegenen Felseninsel Seheil geben uns nur noch Inschriften einige Kunde. Sie reichen bis in die Zeiten des alten Reiches zurück. In dieser Gegend ist die natürliche Grenze Aegyptens, denn von hier an bis zum Meere wird der fruchtbringende Strom durch keine Katarakten mehr unterbrochen, sondern gleitet durchweg schiffbar über hundert Meilen fort. Auf Elephantine oder in Assuan (Syene) lagen daher auch, wenn die Beherrscher von Aegypten ihre Macht nicht weiter nach Süden ausgedehnt hatten, die ägyptischen Grenzbesatzungen der Perser, Römer und noch jüngst der Mameluken. Von der alten Stadt Syene auf dem rechten Ufer des Stromes sind mit Ausnahme eines in allerjüngster Zeit von Mariette-Bey entdeckten ptolemäischen Tempels keine Ueberreste erhalten, dagegen sind die Steinbrüche in ihrer Umgegend merkwürdig, weil sie, wie uns u. A. eine Papyrusurkunde Ramses d. Gr. ausdrücklich meldet, den schönen rosenrothen Granit lieferten, aus welchem die Obelisken, die Monolithentempel und zum Theil die Kolossalstatuen der Aegypter bestehen. Man findet noch angefangene und unvollendete Arbeiten aus altägyptischer Zeit darin vor, und bewundert daran die kaum begreifliche Kühnheit und Sicherheit des Meissels, mit der die ungeheuren Steinbalken der Obelisken, noch ehe ihre vierte Seite von dem Felsen abgelöst war, schon an Ort und Stelle mit der Hieroglypheninschrift versehen wurden.

Bei Syene beginnt Oberägypten, dessen Tempelruinen nicht,

[1]) Description, Antiq. I. Pl. 34 ff.

wie in Nubien, blos auf einer Seite des Stromes, sondern auf beiden Ufern liegen. Das Thal ist mehr oder weniger eng von den Felsen eingeschlossen, die es wie gewaltige Wälle gegen die Wüste schützen, niemals über zwei Meilen breit. Die bedeutendsten Bauten finden sich immer da, wo die Felsen sich mehr zurückziehen und Raum zu Städteanlagen gewähren. Auf dem rechten Ufer kommt zunächst Kum Ombu (Ombos), ein grosser Tempel, der zwei Göttern geweiht sein muss, weil er einen Doppeleingang hat, und ein Typhonium, im rechten Winkel zu jenem gestellt, beide von einer Backsteinmauer eingeschlossen, aus ptolemäischer Zeit. Der Berg Selseleh, welcher den Nil in ein enges Bette zusammenpresst, hat Sandsteinbrüche, deren ungeheure Excavationen die Massen des Materials errathen lassen, welche hier Jahrtausende hindurch zu den Gebäuden des unteren Landes, vornehmlich zu den Tempeln der Hauptstadt Theben entnommen worden sind. Der Block einer Sphinx ist am Ufer zurück geblieben. Viele der Höhlen, aus welchen man die Steine fortgeführt, sind zu Grabstätten benutzt, mit Malereien und Hieroglyphen geschmückt. Weiter folgt zunächst an der Ostseite rechts Redesieh, mit einem wohlerhaltenen Felsentempel oben am Wüstengebirge, und in der nächsten Erweiterung des Thals am linken Ufer sodann der grosse Tempel von Edfu (Apollinopolis magna), einer der regelmässigsten und schönsten, wiederum mit einem Typhonium zur Seite. Auf der Dachfläche des grossen Tempels standen bis vor wenigen Jahren die Hütten der jetzigen Bewohner des Landes; die Oeffnungen des Daches dienten ihnen als bequeme Kanäle für Schutt und Kehricht. Der vorige Vice-König von Aegypten Saïd-Pascha liess alle diese parasitischen Bewohner entfernen. Unter Leitung des französischen Gelehrten Mariette-Bey wurden über hundert Häuser theils neben theils auf dem Tempel abgebrochen, das Innere bis auf den alten Steinboden herab sauber gekehrt und aussen eine solide Umfassungsmauer aufgeführt, um das alte Heiligthum vor wiederholten Beschädigungen zu schützen. So bildet der Tempel von Edfu gegenwärtig eines der besterhaltenen religiösen Denkmäler des Nilthales. Im Sanctuarium fand sich die $4^1/_2$ Meter hohe wohl conservirte Göttercella, aus einem einzigen rothen Granitblock trefflich gearbeitet, mit pyramidal zulaufender Spitze und auf den Seitenflächen mit Darstellungen aus der letzten Pharaonenzeit. Dies scheint der älteste Theil des Ganzen zu sein. An den übrigen Innenräumen bauten die Ptolemäer. Aus dieser stammt auch der kleine Nebentempel. Von den zahlreichen Bildwerken, die den gewaltigen Bau von aussen und innen bedecken, sei hier nur ein merkwürdiges astronomisches Deckenrelief über dem Eingange zum Pronaos und eine Liste der alt-

ägyptischen Gaue (Nomen) hervorgehoben [1]). Etwas weiter abwärts auf dem rechten Ufer sind die Steinbrüche und Todtengrotten von El Kab (Eileithyia), darunter namentlich das prachtvolle Grab eines Obersten der Schiffer, Ahmes, mit einer merkwürdigen historischen Inschrift, welche uns die Kriegszüge der ägyptischen Könige Amenhotep I. und Tothmosis I. gegen Vorderasien und Aethiopien schildert [2]), dann auf dem linken Ufer bei Esneh, wo das alte Latopolis lag, ganz von modernen Gebäuden eingeschlossen, der vielsäulige Raum eines Tempels von grosser Pracht und Schönheit. In der Nähe befindet sich auch, ausser einigen Tempelruinen, die stufenförmige Pyramide von El Kufa. Durch den Engpass Gibelein gelangt man dann endlich in die Thalöffnung der Thebais. Vor den Trümmern der Hauptstadt des alten Aegyptens kommt man rechts an die Ruinen von Taud (Tuphium) und links an die von Erment (Hermonthis), wo in der Mitte gewaltiger Schutthaufen die Ueberreste eines Tempels liegen, der nicht durch seine Grösse, wohl aber durch die Schönheit seiner Säulen und Sculpturen und durch eine eigenthümliche Anordnung auffällt, indem er den Typhonien gleicht, aber einen eigenen Vorhof hat. Er ist dem Gott Harpokrates gewidmet und stammt aus ptolemäischer Zeit. Unfern dieser Stadt lag nun das hundertthorige Theben, wie es Homer nennt, dessen stolze kolossale Bauwerke durch die Grösse ihrer Formen und den Reichthum ihrer Verzierungen mit Recht zu den Wunderwerken der Welt gerechnet werden mögen. Der Nil hat hier eine majestätische Breite, an einer Stelle bis 1300 Fuss, und umschliesst vier grössere Inseln; dennoch dehnen sich die Ruinen auf beiden Seiten des Stromes über eine weite Fläche aus. Auf den Schutthügeln oder am Fusse gewaltiger Mauern haben die Araber ihre Hütten erbaut, und Tempel und Paläste des prachtvollsten Volkes werden jetzt nach dem Namen elender Dorfschaften benannt, deren oft wenig bebaute Felder die weiten Räume einnehmen, in denen sich sonst ein grossartiges, feierliches, städtisches Leben bewegte [3]).

Es ist nöthig, sich einen Ueberblick der grössten Ruinengruppen

[1]) Vgl. die Zeitschrift für ägypt. Sprache und Alterthumsk. 1864. S. 12, 50, 56, 77.

[2]) Von den beiden Tempeln innerhalb der Umwallung der Stadt, von denen zu Anfang dieses Jahrhunderts noch Trümmer übrig waren, sind jetzt nur Schutthaufen zu finden. Ebenso ist auch von dem Tempel ausserhalb des Walles, dessen Entstehungszeit Champollion (1829) aus den Ruinen noch ermitteln konnte, gegenwärtig keine Spur mehr erhalten. Vgl. Champollion, Lettres. S. 194 ff.

[3]) Nach Strabo's Angabe (XVII. 46) hatte die Stadt eine Länge von 80 Stadien = zwei deutschen Meilen, wurde jedoch schon zu seiner Zeit nur dorfweise bewohnt.

zu verschaffen. Auf dem rechten Ufer erheben sich unmittelbar am Strome die kolossalen Massen eines alten, dem Gott Ammon geweihten Tempels zwischen den Palmbäumen und den niedrigen Hütten des Dorfes Luxor. Der Eingang dieses Tempels ist feierlicher und ausgedehnter als gewöhnlich, gleichsam verdoppelt. Durch eine Allee von Sphinxen kommt man zu den ersten und grössten Pylonen, vor welchen ein hoher, dies Thor selbst überragender Obelisk, 75 Fuss hoch [1]), und vier sitzende Kolossalstatuen aufgestellt sind. Die Pylonen sind mit Sculpturen bedeckt, die zwar nicht durch feste Linien abgetheilt, dennoch aber der einfachen und grandiosen Architektur nicht nachtheilig sind, unten in grösserem, oben in kleinerem Maassstabe. Hindurch geschritten, kommt man durch einen von doppelten Säulenreihen umstellten Hof, und durch einen schmaleren Säulengang zu einem zweiten Pylonenpaar, an welches sich dann die gewöhnlichen Theile des Tempels, der Vorhof, der vielsäulige Raum oder Säulensaal und die inneren Hallen anschliessen. Diese inneren Theile des Tempels tragen die Namenszüge des Königs Amenhotep III. der achtzehnten Dynastie. Er scheint den Tempel gegründet zu haben. Der erste Hof dagegen rührt den Hieroglyphen zufolge von Ramses d. Gr. her. An den vorderen Pylonen liest man seine stolzen Siegesinschriften, in denen sogar Griechen unter den Unterjochten genannt werden. Bemerkenswerth ist, dass der erste Hof und der schmale Gang nicht in gleicher Axe mit dem übrigen Tempelgebäude stehen. Der Grund dieser ungewöhnlichen und unsymmetrischen Stellung lag wohl darin, dass man bei Hinzufügung des prachtvolleren Vorbaues das Tempelgebäude mit anderen Gebäuden in ein mehr harmonisches Verhältniss setzen wollte, als durch die Richtung, welche das innere Gebäude hatte, entstanden sein würde. Denn überall kann man bei diesen Prachtbauten eine Rücksicht auf Processionen von einem zum anderen, auf kirchliche Feste wahrnehmen. Der Tempel von Luxor ist nicht, wie dies sonst meistens der Fall, mit seinen Propyläen nach dem Strome zu gewendet, sondern liegt der Richtung desselben parallel, mit dem Eingange von Norden her. Der äussere Vorbau ist vom Strom ab landeinwärts gewendet, und die Sphinxallee, welche bei ihm beginnt, führt nach der zweiten grossen Ruinengruppe, der von Karnak. Man kann die Zahl der nicht durchweg erhaltenen Sphinxe, welche einst diesen inschriftlich von König Amenhotep III. gegründeten Gang bildeten, auf 600 schätzen. Weiterhin

[1]) Sein Gegenstück wurde unter Ludwig Philipp nach Paris gebracht und ziert jetzt dort die Place de la Concorde.

spaltet sich diese Allee in zwei, deren linker Arm zu einem nicht sehr grossen, aber sehr alterthümlichen Tempel, dem Gotte Chonsu geweiht, hinleitet, während der rechte zunächst an den Eingang einer gewaltigen Umwallung führt, innerhalb welcher einige minder bedeutende Gebäude, südwärts von einem halbmondförmigen Teich umschlossen, erhalten sind. Von diesem Thore aber geht eine neue Allee, jener zu dem Chonsu-Tempel führenden parallel, welche uns durch mehrere Prachtthore und grosse Pylonen auf die kolossalste Ruinengruppe hinführt, auf den Ammontempel und Palast von Karnak, jedoch nur zu einem Seitenthore desselben, während sein Haupteingang nach dem Strome gewendet ist. Vielleicht war dieser Haupteingang nur bei besonders feierlichen Gelegenheiten geöffnet, während die Alleen der Thiergestalten den Weg der gewöhnlichen Processionen vom Ammontempel zu den Heiligthümern der verschiedenen anderen Gottheiten andeuten. Merkwürdig ist auch, dass die Thiergestalten, aus welchen diese Alleen bestehen, bei den Spaltungen des Weges wechseln, bald Sphinxe mit Menschen- bald mit Widderköpfen, so dass sie schon auf die Gottheit, nach deren Tempel der Zug ging, Beziehung gehabt zu haben scheinen. Das Höchste von Pracht und Feierlichkeit ist nun in jenem grossen Ammontempel geleistet, den die mächtigsten Könige des neuen Reiches, Ramses d. Gr. und seine Nachfolger, zu einem Riesenbau erweitert haben. Die grössten aller Sphinxgestalten (natürlich mit Ausnahme der von Memphis) führen vom Strome her zu einem hohen Pylonenthor, durch welches man in einen Hof kommt, in dessen Mitte ein Säulengang nach einem zweiten Pylon hinweist, durch den man aber nicht in einen Hof, sondern in einen bedeckten, vielsäuligen Raum eintritt, den grössten Vorsaal der Welt, 318 Fuss breit, 160 Fuss lang, die Decke von 134 Säulen getragen; Notredame von Paris, bemerken die französischen Ingenieure, könnte auf dieser Fläche stehen. Die Säulen der mittleren Reihe sind bei Weitem grösser als die übrigen und tragen eine höhere Decke, wodurch denn eine Art von Mittelschiff wie in unseren Kirchen entsteht, mit Mauerwerk zwischen dem höheren und niedrigeren Theile der Decken, in welchem Oeffnungen zur Beleuchtung des prachtvollen Raumes angebracht sind. Diese grössten Säulen haben 70 Fuss Höhe und 11 Fuss Dicke. Der Umfang ihrer Kapitäle ist 64 Fuss, so dass einhundert Menschen bequem auf ihrer Fläche stehen könnten. Sie sind das Kolossalste selbst der ägyptischen Architektur. Durch ein drittes mächtiges Thor kommt man auf einen schmalen Hof, wo zwei Obelisken vor einem vierten Pylonenthore stehen, das nun erst den Eingang in die inneren Höfe und Gemächer gewährt. Hier ist die höchste Pracht; Säulen, Pfeiler mit angelehnten

Kolossalstatuen, schlanke Obelisken von ausgezeichneter Höhe [1]) und endlich, was sonst in Oberägypten nicht vorkommt, mehrere zusammenhängende Gemächer von Granit. Es ist dies der eigentliche Palast von Theben, in welchem die Könige mit ihrem weltlichen und geistlichen Hofstaate residirten, und zugleich den Legenden zufolge der älteste Theil der Gesammtanlage. Zwanzig Thüren gehen aus diesen königlichen Gemächern in anstossende Gänge, welche sie mit den übrigen Räumen verbinden. Wir sehen hier also Wohnzimmer mit mannigfachen Ausgängen, wie sie Bequemlichkeit und Anstand forderten. Dieser ganze innere Bau, der jetzt in ungeheuren Trümmerhaufen das Bild der Zerstörung darbietet, war durch eine grosse nach Aussen zu geböschte Mauer umschlossen, und bildete so innerhalb der grösseren Einfassungsmauer ein besonderes Ganzes. Alle diese Mauern sind innerlich und äusserlich mit den prachtvollsten Sculpturen geschmückt, welche theils religiöse Feierlichkeiten, theils und öfter kriegerische Vorfälle, Schlachten, Vorführung und Bestrafung von Gefangenen, zuweilen auch häusliche Scenen darstellen. Nach der Erzählung eines griechischen Schriftstellers (Diodor I. 46) waren in Theben besonders vier Tempel von bewunderungswürdiger Schönheit und Grösse, und unter ihnen einer, der älteste, von 13 Stadien im Umfange und einer Höhe von 45 Ellen. Wo dieser grosse Tempel auf der Trümmerstätte zu suchen, ist ungewiss. Das eben beschriebene Gebäude, das grösste unter den noch ersichtlichen, scheint aber das meiste Anrecht zu haben, mit jenem von Diodor beschriebenen identificirt zu werden. Näher und ferner auf derselben Seite des Stromes finden sich auch noch andere Tempelüberreste, zum Theil von bedeutendem Umfange, aber weniger erhalten. Schon Kambyses hatte, nach Diodor's Erzählung, diese Tempel geplündert, und wie viele feindliche Schaaren haben seitdem ihren Durchzug durch diese Gegend gehalten, wie viele Jahrhunderte sind darüber hingegangen! Ganz südlich, an der einen Ecke der Ziegelmauern, findet sich eine bedeutende Umwallung, rechtwinkelig und länglich, daher vielleicht ein Uebungsplatz für Rosse und Wagenlenker des Heeres. Homer (Il. IX. 383) singt ja schon von dieser Stadt, dass sie

„Hundert habe der Thor' und es zieh'n zweihundert aus jedem
Rüstige Männer zum Streit, mit Rossen daher und Geschirren,"

und Diodor bezweifelt zwar die hundert Thore [2]), hält es aber für

[1]) Darunter der höchste Obelisk, den man in Aegypten gefunden hat, von 91 Fuss 10 Zoll. Er wird übertroffen von dem lateranischen Obelisken in Rom, 99 Fuss, der aber auch aus Theben herstammt.

[2]) Die Zahl mag, wie man jetzt vermuthet, sich auf die Thore der Tempel beziehen, da nach Wilkinson's topographischen Untersuchungen Theben keine Stadtmauer hatte.

wahrscheinlicher, dass wirklich 20,000 Streitwagen von hier gegen den Feind zogen.

Nach der Beschreibung der Alten, besonders auch ihres sorgfältigen Geographen Strabo, scheint die eigentliche Stadt, wenigstens der ausgezeichnetere und durch Tempelbauten vorzugsweise geschmückte Theil derselben auf der arabischen Seite gelegen zu haben, während das westliche Ufer besonders durch seine zur Zeit der griechischen Beschreiber theilweise schon zerstörten Königsgräber berühmt war; auch der Augenschein zeigt es unwidersprechlich, dass hier die grosse Grabstätte von Theben war, in welcher viele Generationen frommer Aegypter ihre Leichen niederlegten. Denn hier sind die berühmten Hypogäen, die grossen Grabhöhlen im weiten Umkreise des Gebirges, und alle Trümmer und Monumente auf dieser Seite des Stromes liegen nicht dicht am Ufer, sondern in einer nicht unbeträchtlichen Entfernung von demselben, in der Nähe jenes Gebirges, und schliessen sich also nicht an den Strom und die Stadt der Lebendigen, sondern an jene Grabstätten an.

Die Berichte der Griechen sind ungenau und widersprechend. Diodor, der diese Gegenden selbst, aber wie es scheint ziemlich oberflächlich sah, erzählt, dass nach den Angaben der Priester hier 47 Königsgräber gewesen, wovon aber schon zu des Ptolemäus Lagi Zeit nur 17 erhalten, die dann bei seiner, des Schriftstellers, Anwesenheit auch grösstentheils zerstört waren. Ist diese Nachricht richtig, so hat die Zerstörung seitdem verhältnissmässig geringe Fortschritte gemacht, denn noch heute finden wir bedeutende Ueberreste und können sogar die Gebäude, welche jene Griechen speciell beschreiben, unterscheiden.

Die Nachrichten der Griechen über diese bei ihnen berühmten Monumente knüpfen sich zum Theil an die Sage von einem Heros Memnon, dem Sohne der Aurora, dessen Grabstätten jedoch in mehreren Gegenden gezeigt wurden. Es war dies, nach der Annahme Einiger, die Uebertragung griechischer Mythen nach einer blossen Namensähnlichkeit; denn es giebt in der Reihe der ägyptischen Könige mehrere mit dem Beinamen Meiamun, und dieser Name konnte die Griechen an ihren Memnon erinnern, mit dem sie nun die ägyptischen Königssagen und Monumente in Verbindung brachten. Nach einer anderen besser begründeten Erklärung [1]) ist die Form Memnonia, welche die Griechen als Paläste des Memnon gedeutet zu haben scheinen, wohl nur die hellenische Umbildung für das hieroglyphische Wort Mennu, was im Allgemeinen Prachtgebäude, Paläste bedeutet und,

1) Lepsius, Briefe. S. 284.

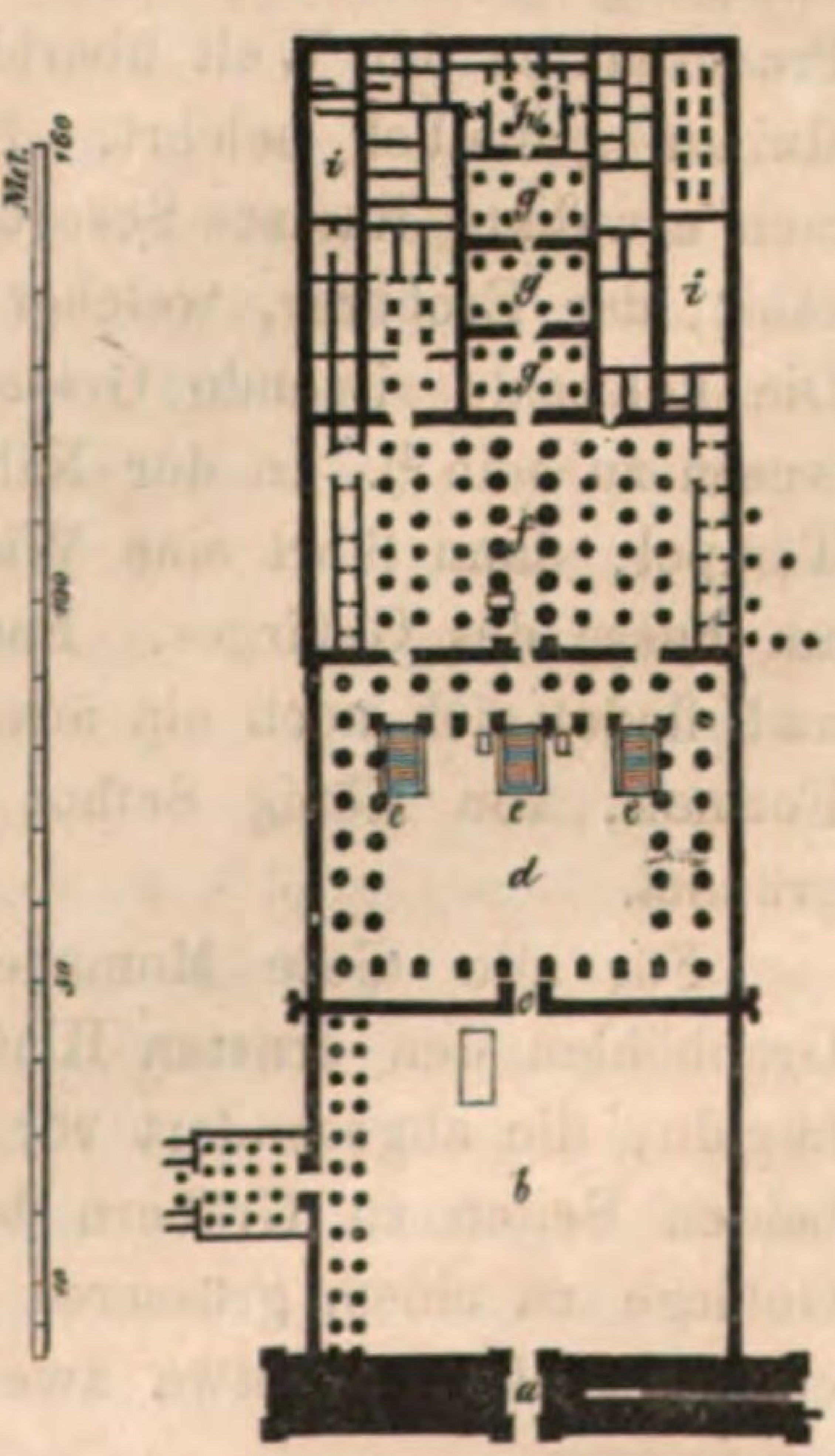
wie das griechische Memnonia, für diese ganze westliche Seite von Theben gebraucht worden sein mag. Strabo (XVII. 46) giebt eine ausführliche Beschreibung eines solchen Memnoniums in Theben, er sagt aber (XVII. 42) auch, dass Memnon derselbe sei, welchen die Aegypter Ismandes nennen. Diodor dagegen erzählt umständlich von dem Grabmale des Königs Osymandyas. Es ist daher ungewiss, ob sie von einem oder von zwei verschiedenen Denkmälern sprechen, obgleich ihre Beschreibungen selbst ähnlich lauten. Wie dem auch sei, so haben wir wirklich die Ruinen eines Monumentes gefunden, welche ihren Beschreibungen ziemlich gleichen. An die Sage vom Memnon knüpfte sich auch die Nachricht über die tönende Statue dieses Halb-Gottes, welche während der römischen Zeit viel besprochen und besucht wurde, und auch diese ist unzweifelhaft gefunden.

Die südlichste Ruine auf diesem Nilufer ist ein kleineres Gebäude von ungewöhnlicher Form, zweistöckig, festungsartig, aber in gutem ägyptischen Styl; die Franzosen haben es den Pavillon genannt. Aus den Bildwerken an den Wänden schliesst man, dass König Ramses III. den Bau gegründet hat. Nicht fern davon bei Medinet-Habu liegen die grandiosen Ruinen des demselben Könige gewidmeten Grabtempels oder Palastes. Durch ein kolossales Pylonenthor tritt man in einen Säulenhof, dann in einen zweiten, von Säulen und Atlanten umgebenen. Eine weite Mauer umschloss die inneren Räume, deren Eintheilungen aber nicht mehr kenntlich sind. Höchst merkwürdig ist das Bildwerk an diesen Wänden, weil es wiederum die Bilderchronik der Thaten des gewaltigen Kriegshelden liefert; Schlachten zu Lande in Kriegswagen und zur See in grossen Flotten, Züge von Gefangenen, Löwenjagden und dergleichen. Ein solcher dem Andenken eines vergötterten Königs geweihter Bau wird speciell Memnonium genannt. Doch pflegt derselbe nicht den Sarkophag selbst zu enthalten, sondern nur dem Grabescultus gewidmet zu sein.

In einiger Entfernung von Medinet-Habu ist ein lieblicher Akazienhain, in welchem der Boden weit umher mit Trümmern von Granit, Marmor und Sandstein so sehr bedeckt ist, dass sie hingereicht haben würden, die Fläche einer ganzen Kapitale zu schmücken. Bedeutende Säulenüberreste, welche an einzelnen Stellen aufrecht geblieben sind, stammen ebenfalls von einem solchen grossen Grabtempel, und zwar dem des Königs Amenhotep III., des Gründers der Tempelanlage von Luxor her. Besonders wichtig sind zwei dazu gehörige sitzende Kolossalstatuen am Rande dieses Wäldchens, gegen 60 Fuss hoch, von welchen die nördliche sich als jenes tönende Memnonsbild

erweist [1]). Eine grosse Anzahl wundergläubiger oder neugieriger Reisenden des Alterthums haben sich darauf in griechischen Inschriften verewigt, rühmend oder klagend, je nachdem es ihnen gelungen, den wunderbaren Klang zu hören oder nicht. Diese wiederholten Wahrnehmungen können nicht bloss auf den Eingebungen einer wundergläubigen Phantasie beruht haben. Zwar nicht bei dieser Statue, wohl aber an anderen Stellen, besonders in den Granitkammern des Tempelpalastes von Karnak, haben neuere Reisende wirklich beim Aufgange der Sonne einen solchen mystischen Ton aus dem Granit hervordringen gehört. So scheint denn die Thatsache richtig zu sein, aber für die heutige Kritik ist der Zauber verschwunden und die Sehnsucht, welche der Sohn der Eos der scheidenden Mutter nachrief, ist zu einem Naturphänomen geworden,, das man aus der Eigenthümlichkeit des Granits und dem Wechsel der Temperatur im ägyptischen Klima bei Tagesanbruch erklärt [2]).

Fig. 48.



Grundriss des Memnonium's Ramses' II.

Nordwärts von diesem Akazienwalde liegen die langen Trümmerhaufen des kolossalsten Grabtempels dieser Gegend (Fig. 48). Ein gewaltiger Pylon (a) führt in einen Vorhof (b), wo eine Doppelkolonnade links den Durchgang zu einem kleinen Vorbau bildet. Am Ende dieses Hofes, vor einem zweiten Pylon, der weiter in das Innere führte (c), sassen zwei kolossale Gestalten, von denen nur noch eine in Trümmern erhalten ist. Durch einen zweiten, noch reicher mit Säulen und Pfeilern geschmückten Hof (d) kommt man auf drei bequemen Treppen (e), zwischen denen wieder zwei granitene Kolosse sitzen, in den vielsäuligen Raum (f), der ähnlich wie der von Karnak, nur nicht in so kolossalen

[1]) Nach der neueren Deutung sind diese Statuen die zweier ägyptischen Königinnen, und zwar der Gemahlin und der Mutter des Amenhotep III., von denen der Beiname der einen (Mutemva) die mythische Deutung des klingenden Steines auf Memnon begünstigt haben mag. Vgl. Brugsch, Hist. d'Eg. I. 117; auch Fr. Jacobs, Vermischte Schriften IV. 24 ff.

[2]) Letronne, La statue vocale de Memnon, Etude historique, Paris 1833, S. 102 ff. weist nach, dass alle Inschriften, welche das Tönen bezeugen, aus der Zeit von Augustus

Verhältnissen geordnet ist. Die dahinter gelegenen Gemächer sind arg zerstört. Die grossen Wandbilder dieser freilich nur zum kleinen Theil aufrecht gebliebenen Mauern enthalten wiederum die Kriegsthaten eines Helden. Diodor (I. 47), indem er das Grabmal des Königs Osymandyas schildert, erzählt namentlich von der Darstellung einer Belagerung, welche sich hier ganz genau wiederfindet [1]). Auch die Anordnung des Gebäudes stimmt mit seinen Angaben überein, und wir dürfen also nicht zweifeln, dass wir das Grabdenkmal, welches Diodor beschreibt, vor uns haben. So berichtet er uns nach Hekatäos von einer heiligen Bibliothek im Innern dieses Gebäudes, welche die Aufschrift „Heilanstalt der Seele" trug, und wirklich haben sich an den Pfeilern der einen der mittleren Gemächer (g) bildliche Darstellungen gefunden, die man auf die ägyptischen Gottheiten der Gelehrsamkeit, Thot und Safch, deuten muss. Des Hekatäos Angabe, dass hier das Grab des Königs selbst gewesen sei, hat übrigens bisher keine Bestätigung gefunden [2]). Ueber den Namen dieses Königs, der alle Prachtbauten der Welt überbieten wollte, werden wir aber durch diese Ruinen gründlich belehrt. Es ist kein Anderer als der schon mehrfach erwähnte Ramses-Sesostris, derselbe, dessen Thaten Herodot erzählt, der Eroberer, welcher die ägyptischen Waffen weit hinaus trug. Die kolossale sitzende Gestalt im Vorhofe scheint sein Bildniss gewesen zu sein [3]). In der Nähe desselben ist eine Reihe ganz ähnlicher Tempel, dann führt eine Widdersphinxallee zu einem kleinen Gebäude am Fusse des Gebirges. Endlich weiter nördlich bei dem Dorfe Gurnah findet sich noch ein äusserst zierlicher, kleiner Bau, in heiteren Formen, von König Sethos I., dem Vater des grossen Ramses gegründet.

Für alle diese Monumente bildet aber das Gebirge mit seinen Grabhöhlen den ernsten Hintergrund. Eine kleinere Kette von Felshügeln, die abgesondert vor dem grossen Gebirgsstocke liegt, ist auf beiden Seiten zu Gräbern benutzt. Dahinter öffnet sich das libysche Gebirge zu einem grösseren Amphitheater von Leichenwohnungen. In einer Strecke von etwa zwei Stunden ist hier der Kalkfelsen bis auf

bis Severus herrühren, und gründet darauf die Vermuthung, dass unter Sever eine Herstellung der in Trümmern liegenden Statue vorgenommen worden sei, welche durch die grössere Schwere der Masse die Schwingung des Gesteines, die an den Trümmern den Ton hervorgerufen, verhindert habe.

1) Vgl. Descr. de l'Eg. Antiq. II. 118, die Vergleichung des Palastes mit der Beschreibung Diodor's und der Erzählung Herodot's von den Thaten des Sesostris.

2) Vgl. Brugsch, Histoire d'Eg. I. 167.

3) Champollion, Lettres écrites de l'Egypte. S. 260 ff.

die Höhe von 300 Fuss in allen Richtungen zu Grabgewölben ausgehöhlt. Steile und beschwerliche Fusspfade führen zu ihren mehr oder weniger geräumigen Eingängen hinauf, und durch diese in lange Gänge, mit Kammern und Sälen zu beiden Seiten, mit Nebengängen, die sich labyrinthisch verzweigen und den ganzen Berg durchsetzen. Nach dem Untergange des ägyptischen Cultus wurden diese Grabstätten der Sitz christlicher Religiösität; dies war die thebaische Wüste, in welche die Einsiedler des vierten Jahrhunderts sich zurückzogen, um in gemeinsamer Enthaltsamkeit und Beschaulichkeit zu leben. Auf diese friedlichen Bewohner folgten später rohe Araber; einst in der Zahl von 3000, jetzt nur 300, bewohnen sie mit ihren Heerden diese verlassenen, weiten Höhlen. Schädel und Mumienreste sind ihr Sitz, und Särge liefern ihnen das Holz zu ihrer Mahlzeit. Sie dienen den Reisenden als Führer durch die labyrinthischen finsteren Gänge und treiben Handel mit den aufgefundenen Schmucksachen.

So verwirrt und labyrinthisch diese theils verfallenen, theils in früheren Jahrhunderten chaotisch durchwühlten Gänge jetzt sind, so hatten sie einst eine grössere Ordnung. Man erkennt noch, dass sie symmetrisch je zwei und mehrere in gleicher Höhe angebracht und durch innere Gänge und Treppen verbunden waren, weshalb auch wohl die Griechen, anspielend auf die Reihen von Löchern neben einander und auf die Töne, welche der Luftzug hervorbrachte, sie Syringen oder Flöten nannten. Rang und Stand der Bestatteten unterscheidet man noch jetzt an der Einrichtung der Gräber. Die der Vornehmeren sind unten, die der Geringeren weiter oben angebracht, jene mit grösseren Eingängen, oft mit einem, zwar schmucklosen, aber glatt polirten, in den Fels gehauenen Vorhof. Auf diesen Vorhof folgt gewöhnlich ein Saal, in welchem Stützen ausgespart sind und an den sich die Gänge und Gemächer ohne ersichtliche Regelmässigkeit anschliessen. Auf beiden Seiten der Säle öffnen sich dann wieder schmale Gänge, in denen die Mumien liegen, gewöhnlich in brunnenartigen Vertiefungen bis zur Tiefe von 45 Fuss, manchmal mit Einschnitten zum Herabsteigen versehen. Architektonischer Schmuck findet sich nicht, die geradlinigen Felder der Bildwerke machen die Abtheilungen aus. Die Decke ist häufig wie ein Tonnengewölbe ausgehauen und mit einfachen geometrischen Zierrathen, wie man sie auch sonst wohl in ägyptischen Bauten bemerkt, geschmückt. Im Hintergrunde der Katakombe finden sich oft Figuren in hocherhabener Arbeit. Von grossem Interesse sind die Malereien der Wände, indem sie ausser der oft wiederkehrenden Darstellung des Todtengerichts sich häufig auf Geschäft und Lebensweise beziehen, und dadurch manche Blicke in das Privatleben der alten

Aegypter gewähren. Schon in uralter Zeit war dieser Bestattungsort im Gebrauch, wie einige Gräber der elften und zwölften Dynastie, d. i. aus dem dritten Jahrtausend v. Chr. beweisen. Aber seine volle Bedeutung erhielt er erst, als die mächtigen Könige von Theben hier im Wüstengebirge sich ihre Gräber bauten. In einem Seitenthale links gegen Südwesten zu hat Belzoni zuerst einige dieser unterirdischen Königsgräber entdeckt und zum Theil geöffnet, welche prachtvoll mit Malereien aus der Blüthezeit der ägyptischen Kunst geschmückt, mehr als 300 Fuss in den Fels hinein führen. Noch jetzt nennt das Volk dies öde Thal, das von zerrissenen Felsen und Bergstürzen eingeschlossen, unfruchtbar, von keinem Grashalm bewachsen, von keinem lebenden Wesen, ausser von Schakals und Hyänen besucht, ein wahrhaftes Bild des Todes giebt, Biban el Moluk, die Pforten der Königsgräber. Bis jetzt hat man sechszehn solcher Gräber entdeckt, den Königen der thebanischen Dynastien angehörig. So findet man hier das Grab König Sethos' I., des eben erwähnten Erbauers der schönen Tempelhallen von Gurnah, ferner das Ramses' III. und Ramses' V., berühmt namentlich wegen einer ausführlichen Darstellung des Himmels und der Hölle der alten Aegypter. Das Grab des grossen Eroberers Ramses II. ist bis jetzt noch nicht aufgefunden. Auf den Bau und die Erweiterung der Gräber wurde offenbar die grösste Sorgfalt und eine lange mühsame Arbeit verwandt. Sie sind ohne Zweifel beim Leben der Fürsten angefangen, denn der erste Saal enthält stets Verheissungen langer Regierung. Auch die folgenden Gemächer sind mit Malereien und Inschriften verziert, in welchen der König durchweg mit der Sonne verglichen wird; wie sie, spendet er Wohlthaten, so lange er über der Erde ist, verschwindet wie sie und wird wiederkehren. Ein alabasterner Sarg wurde in der Mitte eines grossen Saales, aber seiner Decke und der Mumie beraubt, gefunden. Unzählbar ist die Zahl der Mumien und Alterthümer, welche Neugierde und Aberglaube, eben sowohl wie wissenschaftliche Forschung, aus diesen verschiedenen Grabhöhlen gezogen haben, aber noch warten unermessliche Leichengeschlechter darin der Auferstehung, welche die Priester ihnen verhiessen, und für manche wird der dreitausendjährige Cyclus der Seelenwanderung, den diese bestimmten, schon verflossen sein. Weiter südlich, in einem abgesonderten Felsenthale, finden sich die sogenannten Gräber der Prinzessinnen, in denen die fürstlichen Frauen und Töchter der thebanischen Herrscher beigesetzt sind. Das Grab einer Königin Titi am südlichen Ende des Thales ist das besterhaltene. Rings umher endlich, in allen Theilen des Gebirges zerstreut, liegen die Massen der Privatgräber. Sie führen speciell in den der Ebene zu gelegenen Gruppen den Namen

El Asasif, der auch wohl dem ganzen vorderen Theile des Bergkessels beigelegt wird. Durch Grösse und Pracht glänzt namentlich das Grab eines königlichen Schreibers, Petamenap. Es hat mit seinen Hallen, Pfeilersälen und Kammern im Ganzen 23,148 Quadratfuss Flächenraum. Die meisten dieser Privatgräber gehören übrigens erst den Zeiten der psammetichischen Herrschaft an.

Südlich von allen diesen bisher erwähnten Monumenten findet sich auch auf dieser Seite des Stromes ein Hippodrom, und zwar von noch grösserem Umfange als der auf der anderen Seite. Paläste, Gräber, Tempel und der Raum für die gewiss nicht ohne religiöse Feier begangenen Kampfspiele grenzten also hier, wie in kleinerem Maassstabe auf dem Marsfelde der späteren Herrscherstadt Rom, nahe aneinander. Dies mag genügen, um im Ueberblicke die Ruinen zu gruppiren, von deren Pracht, Grösse und Ausdehnung wir durch den Anblick der in ihrer Art nicht minder kolossalen Blätter der grossen französischen und preussischen Denkmälerwerke deutliche Vorstellungen erhalten.

Unterhalb Theben finden sich bei Kus (Apollinopolis parva) und Kuft (Koptos) beide auf dem rechten Ufer, weniger bedeutende Ruinen, bald darauf aber die höchst wichtigen Tempel von Dendera (Tentyris). Ein grosser Tempel (Fig. 59), welcher jedoch keinen Vorhof mehr hat, sondern hinter dem jetzt freistehenden Pylon mit demvielsäuligen Raume anfängt, ist dadurch zunächst bemerkbar, dass die Kapitäle der Säulen alle die Form eines Hathorkopfes haben, auf welchem ein kleiner Tempel als Tragstein ruht. Die Formen dieses Baues tragen den Charakter grösserer Frische und Zierlichkeit als die thebaischen Monumente; sie sind viel jünger als diese letzteren. Dies wird u. A. durch einen geologischen Grund bestätigt. In der Thebais stehen die Tempel auf der gleichen Höhe der umherliegenden Bodenfläche, was ein Beweis ihres Alters ist, indem sie ohne Zweifel zur Sicherung gegen den Nil höher angelegt waren, und erst im Laufe der Jahrhunderte der Schlamm des Stromes den Boden soweit erhöht hat. In Tentyris aber hebt sich der Hügel des Tempels noch um 14 Fuss über die benachbarten Felder, und es ist daher, nach den Beobachtungen der französischen Ingenieure über die allmälige Erhöhung des Bodens im Nilthale, ein bedeutend kürzerer Zeitraum seit der Erbauung verflossen. Die zahlreichen Inschriften stimmen hiemit überein. Sie datiren sämmtlich aus ptolemäischer und römischer Zeit. In einem der oberen Räume des Tempels fand man die berühmte Himmelsdarstellung, den sogenannten Thierkreis von Dendera, gegenwärtig im Louvre zu Paris. Früher wurde der Bau fälschlich für einen Isistempel erklärt. Dieser liegt jedoch, ebenfalls wohlerhalten, einige Schritte

weiter zurück. Dagegen stösst unmittelbar an den grossen Tempel auch hier ein Typhonium. Andere Tempelreste befinden sich noch in der Nähe.

Unter den grossen Schutthaufen, welche die Stelle des einst berühmten Abydos anzeigen, waren bis vor Kurzem nur zwei vielsäulige Räume erhalten. Jetzt liegen durch die Nachgrabungen Mariette-Bey's die Ruinen in grösserem Umfang zu Tage. Südwärts ein palastähnlicher Bau mit vielen kleinen Gemächern nebeneinander, deren Decke von je zwei aneinander stossenden kolossalen Blöcken gebildet wird, aus denen zusammen ein Halbkreisbogen in Wölbungsform herausgehöhlt ist. König Sethos I., der Vater des grossen Ramses, wird als Erbauer genannt. Doch fand sich an der nördlichen Umfassungsmauer des Gebäudes eine Kolossalstatue des Königs Usertesen I., welcher der zwölften Dynastie des alten Reiches angehört, und Reste eines Pylonen, ebenfalls aus der zwölften Dynastie, das einzige bisher bekannt gewordene Beispiel dieser Form so frühen Datums. Nordwärts liegt die Ruine eines Osiris-Tempels, in welchem neuerdings ein Verzeichniss der ägyptischen Könige von der ersten bis zur neunzehnten Dynastie, so vollständig wie bisher kein anderes bekannt war, aufgefunden worden ist [1]). Gegen Südwesten zieht sich die Todtenstadt hin. Die Masse der hier gefundenen Inschriften, Sculpturen und kleineren Kunstgegenstände bildet einen Hauptbestandtheil des neu gegründeten Museums von Kairo. Bei Kasr e' Saiat, am östlichen Ufer, beginnt nun die lange Kette von Gräbern aus der Epoche des alten Reiches, welche namentlich hier am arabischen Ufer in das Felsgebirg eingehauen sind und für unsere Kenntniss der Frühepoche Aegyptens so gewichtige Zeugnisse liefern. Weiter nordwärts an demselben Ufer folgen die geringen Ueberreste des alten Chemmis (Echmim). Bei Kau el Kebir (dem alten Antaeopolis, ebenfalls auf dem rechten Ufer) steht die Vorhalle eines Tempels, der nach seiner Inschrift aus der Ptolemäerzeit zu sein scheint. Die schlanken, mit Dattelblättern verzierten Kapitäle der Säulen wetteifern an Reiz mit den umgebenden Palmen, und lassen es bedauern, dass die übrigen Theile des Tempels zerstört sind. Nur eine Nische, aus Einem Granitstücke, hat, wie jene Säulenhalle, der Vernichtung getrotzt, und zeigt durch ihre Entfernung von jener die bedeutende Ausdehnung des Ganzen. Bei Siut (Lykopolis) sind ausser einem kleinen Tempel von geringerer Arbeit weite Hypogäen, bei Berscheh, Gebel Selin und El Amarna Felsengräber aus ver-

[1]) Lepsius, in der Zeitschrift für ägypt. Sprache und Alterthumsk. 1864. S. 81 ff. nebst Abbildung.

schiedenen Zeiten des alten Reiches, bei Achmunein (Hermopolis magna) die Säulen einer Halle gefunden. Gegenüber von dem letztgenannten Orte dehnen sich auf dem rechten Ufer weite und wohlerhaltene Ruinen aus, die aber nicht dem ägyptischen Alterthume angehören. Es sind die von Antinoe. Hier hatte der schöne Liebling Hadrian's, der vielgefeierte Antinous, seinen unglücklichen und geheimnissvollen Tod gefunden. Zum Andenken gründete sein kaiserlicher Freund die nach ihm genannte Stadt (132 n. Chr.) und zwar nicht im Style der einheimischen Architektur, den bisher Griechen und Römer hier angenommen hatten, sondern im griechischen Style. Eine Sonderbarkeit, da Hadrian in Italien die Nachahmung ägyptischer Formen nicht verschmähte, die aber sowohl aus einer Rücksicht auf den Verstorbenen als aus blosser Laune des erlauchten Kunstfreundes erklärt werden kann, da eine vergleichende Zusammenstellung der verschiedenen Bauweisen ihm interessant sein mochte. Der nördlichere Theil des Nilthales bis gegen Memphis enthielt vielleicht nicht weniger bedeutende Gebäude, als der obere, den wir bisher überblickt haben. Allein es haben sich hier kaum irgend zusammenhängende Ruinen finden lassen, wiewohl das Land von Trümmerresten weithin bedeckt ist. Die Macht des Stromes und noch mehr die stärkere Bevölkerung und der zerstörende Einfluss häufigerer Kriege haben hier verderblicher gewirkt. Nur die gewaltigen unterirdischen Grabstätten, mit denen auch hier die Felsen durchsetzt sind, zeigen die Lage der alten Städte an.

Fig. 49.

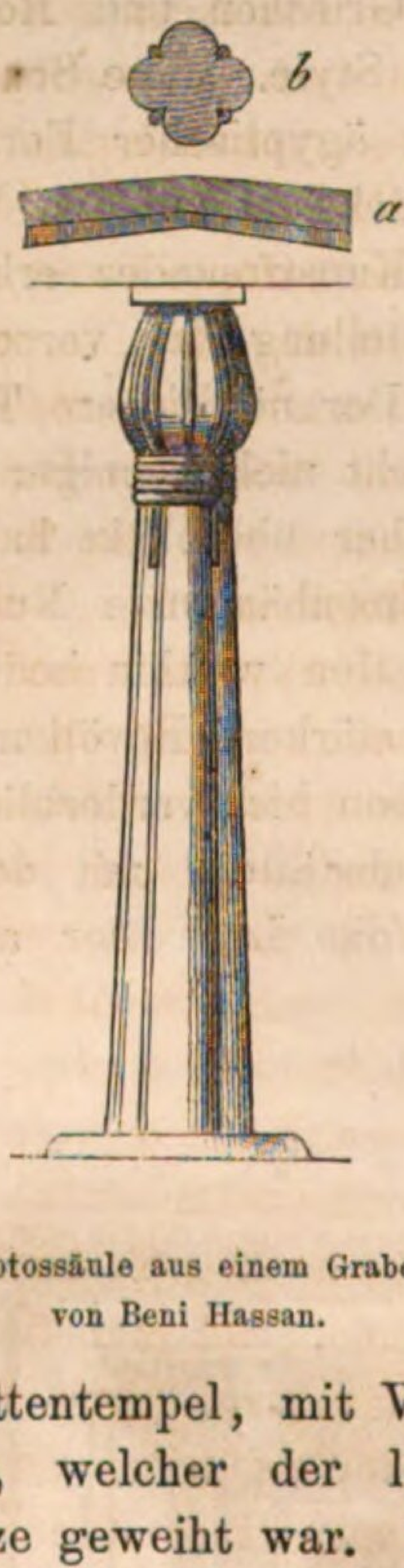


Grabporticus von Beni Hassan.

Die Grotten von Beni Hassan sind die bedeutendsten. Sie ziehen sich östlich in bedeutender Ausdehnung den Fluss entlang und zerfallen in eine nördliche und südliche Gruppe, deren architektonischer Charakter ein etwas verschiedener ist. Die Grotten der nördlichen Gruppe sind durch offene Vorhallen ausgezeichnet, deren Gebälk von kräftigen Säulen getragen wird (Fig. 49). Wegen der allerdings in manchen Punkten auffallend an griechische Formen erinnernden Durchbildung dieser Vorbauten werden uns die Grotten

von Beni Hassan weiter unten noch eingehender beschäftigen. Die Decken der Vorhallen und inneren Grabgemächer sind hier überall in flacher Wölbung ausgemeisselt, und zwar je nach der Grundform des Raumes in einer oder in mehreren Bogenlinien. Im Uebrigen ist der Innenbau dieser Grotten ein vorwiegend einfacher. Anders bei der südlichen Gruppe. Hier haben die inneren Räumlichkeiten eine völlig entwickelte Säulenarchitektur, in der besonders der mit Bändern umwundene Lotos eine bedeutsame Rolle spielt (Fig. 50), während sie dafür der säulengetragenen Vorhallen entbehren. Die Grotten von Beni Hassan sind um so wichtiger für unsere Betrachtung als es durch ihre zahlreichen Wandbilder und Inschriften zur Gewissheit geworden ist, dass sie bereits dem alten Reich, und zwar insbesondere den Königen der zwölften ägyptischen Dynastie angehören. Elf Grotten werden inschriftlich als Denkmäler aus den Zeiten des I. und II. Usertesen bezeugt; drei davon tragen heute noch den vollen Schmuck ihrer Wandgemälde, und unter ihnen ist namentlich das Grab eines Chnumhotep, Sohnes des Nehera, berühmt geworden, weil es uns in seiner Bilderfülle den ganzen Inhalt des ägyptischen Lebens jener uralten Zeit, Ackerbau, Schifffahrt, Kunst und Gewerbe, Tanz, Jagd, Häuslichkeit und Cultus mit allen Details anschaulich schildert [1]. In einem Seitenthale bei Beni Hassan ist auch ein ziemlich bedeutender Grottentempel, mit Vorkammer uud Allerheiligstem, aufgefunden worden, welcher der löwenhäuptigen Göttin Pacht und ihrer heiligen Katze geweiht war. Offenbar hängt es damit zusammen, dass rings umher in diesem Thal eine Menge von Katzenmumien ausgegraben werden. Die späteren Griechen identificirten ihre Göttin Artemis mit der ägyptischen Pacht und nannten den Ort Speos Artemidos. Nördlich von Beni Hassan auf demselben Stromufer liegen die Grabgrotten von Zauiet el Meitin, deren Alter sogar bis in die sechste memphitische Dynastie zurückreicht. Von hier an werden die Denkmäler

Fig. 50.



Lotossäule aus einem Grabe von Beni Hassan.

[1] Champollion, Lettres. S. 92 ff.; Lepsius, Denkm. aus Aegypten, Abth. I. Band I. Bl. 58 ff.; Brugsch, Geogr. I. 223.

immer spärlicher. Bei Surarieh treffen wir einen vereinsamten Felsentempel, der seinen Inschriften nach von Meneptha I., dem Sohne Ramses d. Gr., errichtet ward, und einige Meilen weiter auf dem anderen Ufer liegt die Ruine von Feschn, vermuthlich zu der altägyptischen Stadt Cheb gehörig, deren Name sich in dem arabischen Ort Elhēbe auf der Ostseite des Flusses erhalten hat. Die Ausbeute dieser Trümmerstätten ist eine höchst geringe.

Auch von Memphis ist uns fast nichts erhalten. Gelegen an der Grenze des engeren Nilthales und der weiten Fläche des Delta, auf einem nach dem Zeugnisse des Plinius damals noch höchst fruchtbaren Boden, schon eine bedeutende Stadt unter den Königen der ersten ägyptischen Dynastien, erlangte sie bald eine Grösse und Bevölkerung, wie sie später nur Theben aufzuweisen hatte. Unter den Ptolemäern wurde Alexandrien zwar die erste Stadt des Reiches, aber dennoch blieb auch unter den römischen Kaisern, nach Strabo's Bericht, Memphis, wiewohl schon verfallend, noch die zweite Stadt des Landes. Dieser Schriftsteller und noch mehr Herodot erzählen von der Pracht ihrer Tempel. Berühmt war besonders ein Heiligthum des Vulcan (Ptha), welches durch mehrere Könige mit weiten Propyläen nach verschiedenen Himmelsgegenden hin ausgestattet ward. Auch war hier das Gebäude, in welchem der Stier Apis gehalten wurde. Erst unter den Arabern verfiel Memphis mehr und mehr; seine Bewohner wurden in die neuentstandenen Städte auf der anderen Seite des Nils verlegt, seine Ruinen zerstört, um Bausteine und Säulen für die Moscheen von Kairo zu liefern. Ein arabischer Schriftsteller, Abd-Allatif, preist noch ausführlich die Ueberreste der alten Königsstadt, welche sich über den Raum von einer halben Tagereise ausdehnten; er rühmt namentlich die Schönheit und Grösse der Statuen, welche er, wenn auch grösstentheils zerbrochen und verstümmelt, in grosser Zahl vorfand, und eine Nische aus einem Steinblock von 9 Fuss Höhe, die man das grüne Haus nannte und welche nach einem anderen arabischen Schriftsteller erst im Jahre 1349 unserer Zeitrechnung durch einen baulustigen Emir zertrümmert wurde [1]).

Von allem diesem findet sich jetzt fast nichts mehr; die Nachgrabungen der französischen Antiquare und namentlich Maritte-Bey's in den weit ausgedehnten Schutthügeln haben, von Kleinigkeiten abgesehen, nur zur Entdeckung einer Kolossalstatue geführt, welche gegen-

[1]) Jomard, in der Descr. de l'Eg. V. 536 ff. Die Auszüge aus den arab. Schriftstellern nach Silv. de Sacy S. 571 ff. Vgl. dessen Relation de l'Egypte par Abd-Allatif, médecin arabe de Bagdad. trad. etc. Paris 1810.

wärtig mitten in einer Palmenwaldung am Boden liegt, vielleicht einer von denen, deren Herodot (II. 153) ausführlich gedenkt.

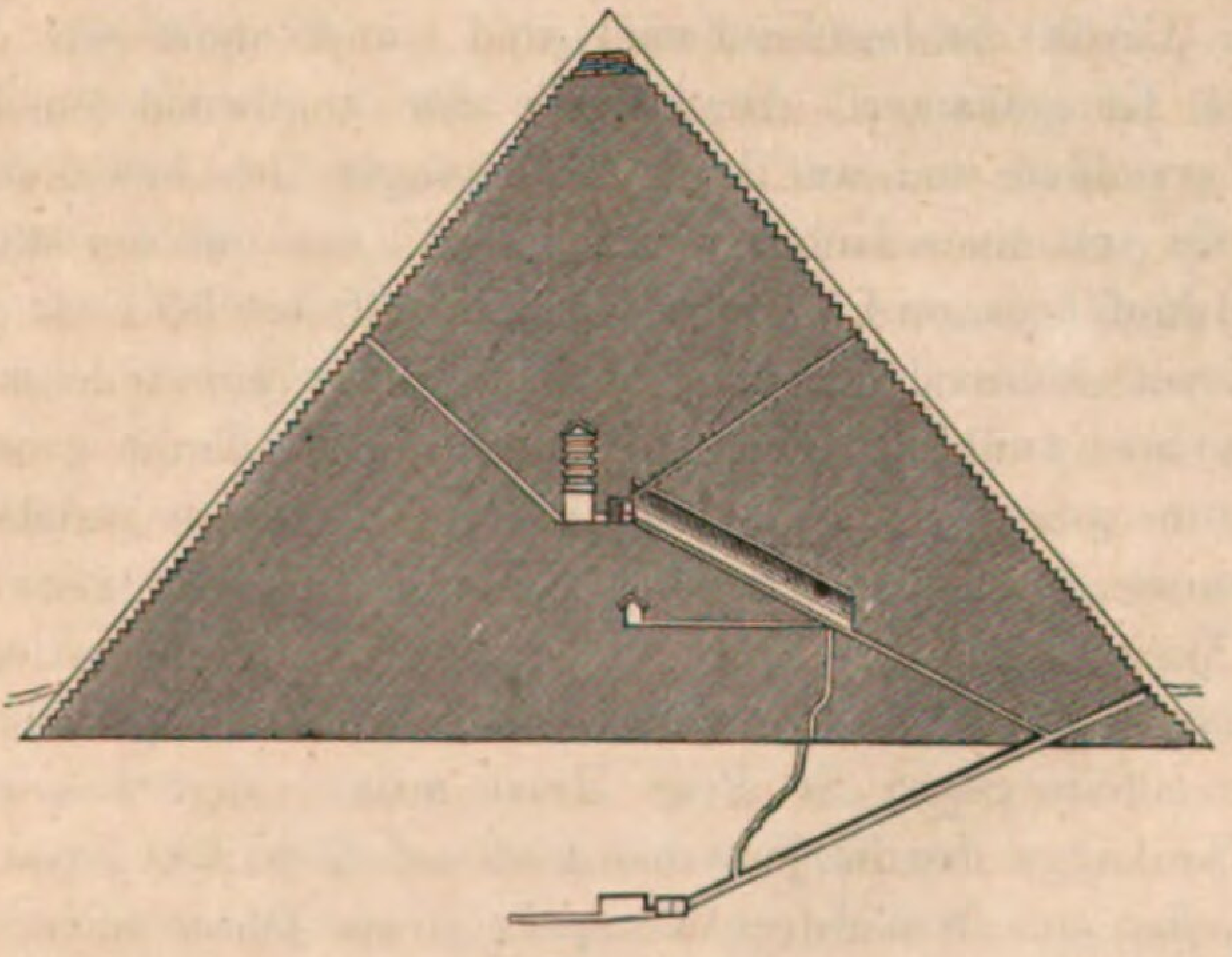
Wenn aber von der Stadt selbst wenig oder nichts erhalten ist, wenn die Tempel der Götter und die Wohnungen der Lebenden verschwunden sind, so stehen dafür noch in unverwüstlicher Festigkeit die Grabmonumente der Beherrscher von Memphis, die Pyramiden. Die ungeheuren Massen und die eigenthümlich schroffe Form dieser kolossalen Gebäude, die Schwierigkeit, das Material auf die höher gelegenen zurücktretenden Theile zu bringen, die verschwenderische Pietät, welche so grosse Werke ohne allen Zweck und Gebrauch der Lebenden den Todten widmete, das Geheimniss ihres unzugänglichen Inneren, alles dieses erregt die Neugier und imponirt der Phantasie. Es entsprach dem finsteren, melancholischen Charakter, der mysteriösen Weisheit der alten Aegypter, und verschaffte diesen ausserordentlichen Bauten schon bei den Griechen den Rang und Namen von Wundern der Welt [1]. Auch jetzt noch erhalten und verdienen sie die Aufmerksamkeit und Forschung in hohem Grade. Grabmonumente im kolossalsten Maassstabe auf einer Stelle, welche mehr als irgend eine andere an die Vergänglichkeit des Lebens erinnert und zu einem Kirchhofe im grössten Style geeignet ist, an der Grenze des bewohnten fruchtbaren Aegyptens und der libyschen Wüste, die erstickend immer weiter vorrückt, ragen sie allein mächtig und unerschütterlich hervor, trotzend dem Sande, welchen der Wind der Wüste an ihrem Fusse aufhäuft.

Wie erwähnt, sind diese Monumente, wenige vereinzelte Pyramiden im Süden ausgenommen, nur in dieser Gegend Aegyptens gefunden, wo sie in mehreren Gruppen theils nördlich, theils südlich von dem alten Memphis, zusammen stehen. Ihre Form ist überall im Wesentlichen dieselbe, eine einfache Masse, meist von Bruchsteinen erbaut, auf einer völlig gleichseitigen oder doch dem Quadrate sich nähernden Grundlage, die mit geringer Abweichung nach den vier Hauptwinden gerichtet ist, nach oben zu allmälig abnehmend, bis zur Spitze oder einer grösseren oder geringeren Fläche, welche die Stelle derselben vertritt. Das Verhältniss der Grundfläche zur Höhe ist nicht überall gleich; ebensowenig der Neigungswinkel. Das Innere ist bei mehreren dieser Gebäude erforscht; man hat überall nur enge Gänge und unbeleuchtete Säle oder Kammern gefunden (vgl. Fig. 51), aus denen Sar-

[1]) Homer, der Theben kennt und rühmt, erwähnt der Pyramiden nicht. Herodot bewundert sie, aber erst Diodor nennt die eine, Strabo die beiden grössten Pyramiden als Wunder der Welt. Es ist überhaupt zu bemerken, dass die Schätzung der ägyptischen Denkmäler in der römischen Periode wuchs. Die Neigung zum Wunderbaren und der Sinn für das Massenhaft-Erhabene nahmen zu.

kophage, Trümmer von Särgen und Inschriften hervorgingen, und sie hatten daher zuverlässig keine andere Bestimmung als die, zu Grabstätten zu dienen [1]). Ihre Grösse ist verschieden, aber meistens sehr bedeutend. Die grössten von allen sind die von Gizeh, von denen die eine nach neueren Messungen eine senkrechte Höhe von 479 Fuss und eine Breite von 767 Fuss an jeder Seite der Basis, die zweite 457 Fuss

Fig. 51.



Durchschnitt der grossen Pyramide von Gizeh.

Höhe und 705 Fuss Breite hat [2]), und mithin nicht bedeutend kleiner ist. Beide liegen mit einer dritten zusammen, und zwar, obgleich jede übrigens in ihren vier Seiten nach den Himmelsgegenden orientirt ist, in der Richtung von Nordost nach Südwest, und nach der Grösse geordnet. Die dritte ist bei Weitem kleiner; sie hat nur eine Höhe von 219 Fuss und eine Breite von etwas mehr als 352 Fuss. Dagegen über-

1) Forchhammer's Hypothese, dass sie grosse Wasserbehälter gewesen, hat ebenso wenig Bestätigung erhalten, wie der Gedanke F. de Persigny's, die Pyramiden hätten als Abwehr gegen den Wüstensand gedient.

2) Die Vermessung der französischen Ingenieure hatte etwas geringere Zahlen ergeben. Descr. de l'Eg. Tom. V. S. 642. Vgl. dagegen Perring's „Synoptical table of the Pyramids of Egypt" bei Bunsen, Aegyptens Stelle in der Weltgeschichte II. 363 ff. und das Originalwerk von Col. Howard Vyse und J. E. Perring, Operations at the pyramids of Gizeh, Lond. 1840—43, gr. 8°, nebst dem Atlas, The pyramids of Gizeh, Lond. 1839—42, Fol. Bei den obigen Ziffern sind die jetzt beschädigten oder ganz fehlenden Spitzen ergänzt gedacht.

trifft sie die anderen an Eleganz; während jene zum grössten Theil mit Kalkstein, war sie ganz mit schönem schwärzlich rothem Granit von glänzender Politur bekleidet, welcher jetzt zwar an den unteren Theilen abgeschlagen ist, da man auch hier das alte Werk als einen Steinbruch benutzte, sich aber auf dem oberen Theile noch erhalten hat. Die alten Schriftsteller, besonders Herodot, erzählen umständlich von drei Pyramiden, die von den Königen Cheops, Chephren und Mykerinos gebaut wurden, und auf deren historische Bedeutung wir weiter unten zurückkommen werden. Man kann nicht zweifeln, dass diese Pyramiden von Gizeh die beschriebenen sind, und nennt sie daher auch nach jenen Königsnamen. Die Grösse der angewendeten Steinblöcke an den Pyramiden und an ihren Umgebungen ist bewundernswürdig. Man hat sie von einer Länge von 20 Fuss, und an der alten zu den Pyramiden hinführenden Chaussee sogar von 25 bis 30 Fuss gefunden[1]). Unfern dieser kolossalsten aller Gebäude liegt ein anderes in seiner Art und Grösse unübertroffenes Monument, die berühmte grosse Sphinxgestalt, zum grössten Theil aus einem Felsstücke gearbeitet. Der Koloss wurde von unternehmenden Reisenden verschiedene Male ausgegraben [2]), und sein riesiger Rücken auf Leitern bestiegen; kurz danach aber wird er stets vom Sandsturm wieder zugeweht; nur der Kopf, der allein gegen 30 Fuss Höhe misst, ragt aus dem Boden empor. Die Länge des Körpers hat man auf über 180 Fuss berechnet; ein Mann, der auf dem oberen Vorsprunge des Ohres steht, hat Mühe, mit der Hand die Höhe des Kopfes zu erreichen. Das Haupt scheint mit einer Haube oder Perücke bedeckt gewesen zu sein und nach dem Loch auf der oberen Fläche zu schliessen, irgend einen Aufsatz, vielleicht ein Symbol der in der Sphinxgestalt verehrten Gottheit getragen zu haben. Die Arbeit des Meissels ist, bei einer sechsunddreissigfachen Vergrösserung der Formen des Kopfes, von bewundernswürdiger Sicherheit, an dem Körper tritt noch bisweilen der rauhe Fels zu Tage. Die Araber nennen die Gestalt bizarrer Weise Abu-'l-hol, der Vater des Schreckens, für uns war ihre, dem Wüstensande trotzende Erscheinung lange Zeit ein Räthsel, sowohl rücksichts der Kräfte, die auf sie verwendet, als rücksichts ihres Zusammenhanges mit den übrigen Umgebungen; erst die neuesten Forschungen haben in letzterer Hinsicht einige Aufklärungen gebracht. Es zeigte sich nämlich, als man den

[1]) Jomard, Descr. de l'Eg. Tom. V. S. 642—54.

[2]) Früher u. A. von Caviglia, neuerdings zweimal von Mariette-Bey, zuerst auf Kosten des Duc de Luynes, dann auf Kosten der ägyptischen Regierung. Vgl. L. de Sainte-Croix, in der Revue archéol. X^e ann. Pag. 715 ff.; Emm. de Rougé, im Athénaeum français. 1854. Janv. Pag. 82 ff.

Vordertheil des Riesenleibes blosslegte, dass er zwischen den aus zwei besonders angesetzten grossen Felsblöcken gemeisselten Tatzen ein oben offenes kleines Heiligthum hält, dessen Rückwand eine gegen die Brust des Kolosses gelehnte hieroglyphische Inschrifttafel von etwa 14 Fuss Höhe bildet. Aus den Texten und Bildern dieser Tafel scheint hervorzugehen, dass König Chephren, der Erbauer der hinter dem Kolossalbilde gelegenen zweiten Pyramide, auch der ursprüngliche Schöpfer desselben war, welches dann aber von einem Könige des neuen Reiches, Tothmosis IV., vollendet oder wiederhergestellt wurde. Dieser Tothmosis IV. erscheint auf der Tafel als Anbeter der Sphinxgottheit. Der merkwürdigste Passus in den beigefügten Inschriften ist folgende Anrede, welche der Gott an den König, als Antwort gleichsam auf dessen Huldigungen, richtet: „Die Heiligkeit dieses schönen Gottes redet durch dessen höchsteigenen Mund zu Dir, wie ein Vater zu seinem Kinde redet, und spricht: Richte Deinen Blick auf mich, mein Sohn Tothmosis. Ich, Dein Vater, verleihe Dir Deine königliche Macht.“ Dann verspricht er ihm „das Weltall in seiner Länge und Breite, und reiche Tribute von allen Völkern, und eine lange Lebensdauer“ [1]). Dass der ganze Umkreis um den Sphinxkoloss von besonderer Heiligkeit gewesen sein muss, ergiebt sich auch aus den Funden Mariette-Bey's auf der südlichen Seite der Figur. Hier wurde nämlich eine grössere Tempelanlage, mit Gängen, Thoren und Kammern aufgefunden, welche den Stempel des höchsten Alters trägt, und aus glänzend polirtem Granit und Alabaster in meisterlicher Fügung aufgeführt ist. Inmitten einer Kammer dieses Tempels wurden tief aus einem Brunnen sieben prächtige Statuen des Pyramidenkönigs Chephren herausgeholt, die zu den merkwürdigsten plastischen Denkmälern dieser Epoche gehören und uns deshalb weiter unten besonders beschäftigen werden (vgl. Fig. 65). König Chephren scheint auch der Gründer dieses Tempels zu sein, welcher demnach wohl mit der Verehrung der Sphinx in innerem Zusammenhange stand. Jedenfalls muss in diesem Bilde eine Gottheit hohen Ranges, nach der Ansicht einiger neueren Forscher der höchste Sonnengott selbst gesucht werden.

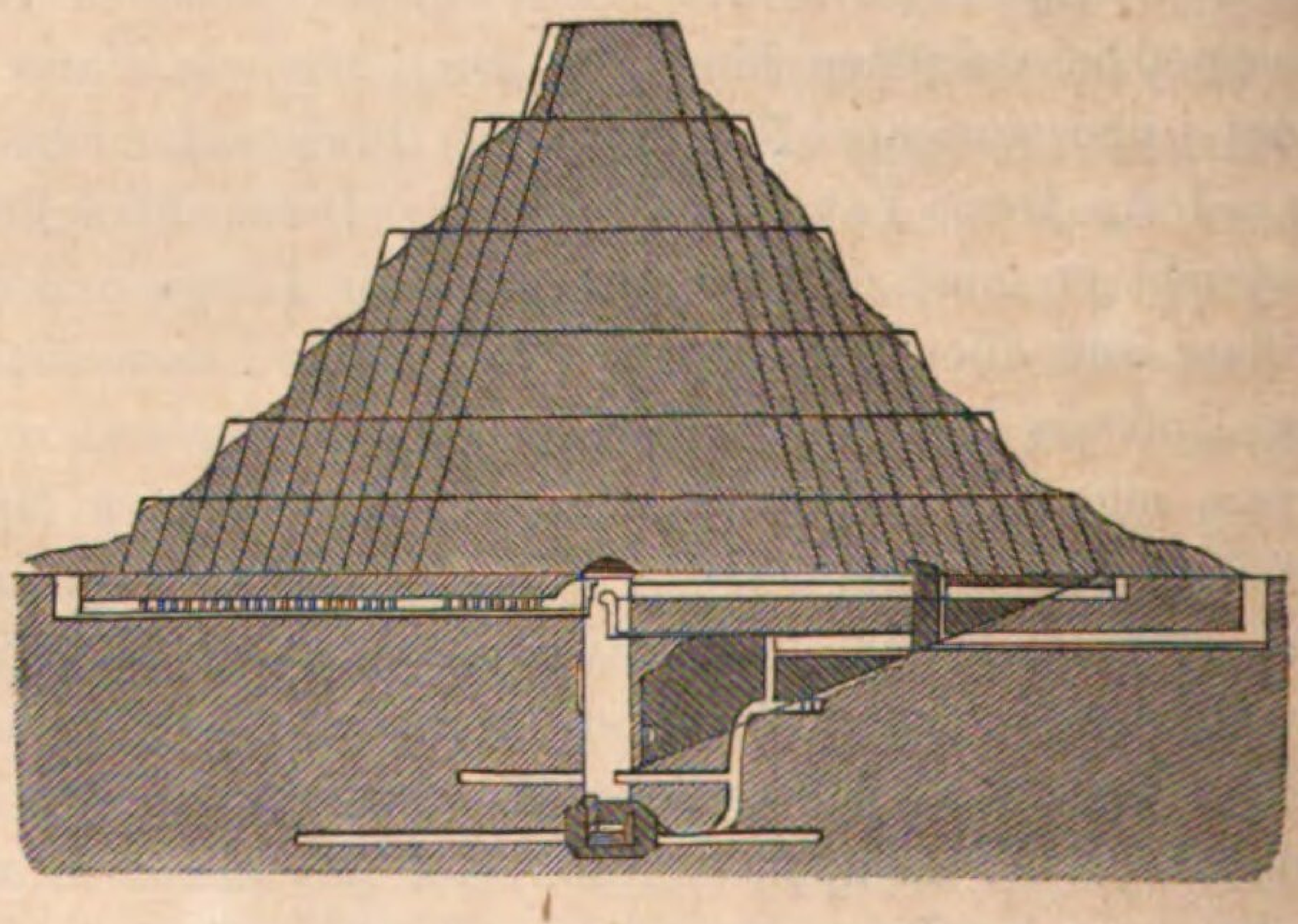
In der unmittelbaren Nähe der Pyramiden finden sich die Privatgräber von Memphis, zum Theil reihenweise geordnet, in Gestalt von kleinen, abgestumpften Pyramiden, jetzt meistens vom Wüstensande bedeckt. Viele derselben sind geöffnet worden; sie enthalten abwärts führende Gänge oder Stufen, zu denen man durch Säle mit farbigen

[1]) H. Brugsch, Histoire de l'Eg. I. 112. Vgl. auch Jul. Braun a. a. O. I. 27; und S. Birch, Museum of classical Antiquities. I. 1. S. 27 ff.

Sculpturen und Hieroglyphen gelangt. Sie gleichen also in ihrem Inneren den Hypogäen von Oberägypten, nur mit dem Unterschiede, dass sie nicht wie diese eine vorherrschend horizontale, sondern mehr verticale Richtung haben[1]). In den Pyramiden selbst hat man, so weit man noch in das Innere derselben eingedrungen ist, nur einzelne gemalte Hieroglyphen und keine Bildwerke gefunden[2]); zwischen ihnen und diesen benachbarten Gräbern ist daher ein wesentlicher Unterschied.

Etwas entfernt von den Pyramiden von Gizeh, südlich von dem alten Memphis, finden sich drei andere Gruppen von Pyramiden, und

Fig. 52.



Durchschnitt der grossen Pyramide von Sakkara.

zwar stehen fünf bei Dahschur, neun bei Sakkara, vier bei Abusir[3]). Drei von diesen achtzehn Pyramiden sind nicht in Stein, sondern in Ziegeln gebaut, die meisten sehr zerstört. Sie stehen im Ganzen denen

1) Jomard, in der Descr. de l'Eg. Tom. V. S. 662 ff.; Lepsius, Denkm. Abth. I. Bd. 1. Taf. 21 ff.

2) Herodot erwähnt zwar der Bildwerke an der Oberfläche mehrerer Pyramiden, indessen haben unsere Reisende solche selbst da, wo die Bekleidung noch erhalten ist, nicht vorgefunden. Dagegen sind durch den General Minutoli (1828) in einer Pyramide von Sakkara, und durch eine Gesellschaft von Reisenden (Caviglia, Vyse u. A. 1837) in der grossen Pyramide von Gizeh hieroglyphische Inschriften entdeckt, hier jedoch nicht mit dem Meissel eingegraben, sondern mit Farbe aufgeschrieben. So vereinzelt, wie diese Inschriften hier vorkommen, kann man kein grosses Gewicht auf sie legen.

3) Descr. de l'Eg. Ant. V. S. 3—14; Lepsius, Denkm. Abth. I. Bd. 1. Taf. 12 ff.

von Gizeh an Grösse sehr nach, nur zwei von ihnen nähern sich diesen einigermaassen. Die Gestalt ist im Wesentlichen dieselbe. Die zweite grosse Pyramide von Dahschur zeichnet sich dadurch aus, dass sie nicht eine, sondern zwei Neigungslinien darstellt, unten eine grössere, oben eine kleinere, so dass eine vollständige Pyramide auf einer abgestumpften errichtet ist. Die grösste der Pyramiden von Sakkara, die jedoch nur 190 Fuss Höhe bei 391 $\times$ 353 Fuss Grundfläche hat, bildet nicht wie die übrigen zusammenhängende Seitenflächen, sondern steigt (Fig. 52) in sechs zurücktretenden Abstufungen auf. Zwischen Sakkara und Abusir befindet sich das berühmte Serapeum, eine grosse durch Sphinxalleen vorbereitete Tempelanlage, in deren unterirdischen Gemächern die heiligen Apisochsen beigesetzt wurden. Auch über diesen Ort haben erst die neuesten Forschungen Licht verbreitet [1]).

Südlich von Memphis und auf der Westseite des Nils liegt als ein abgesondertes Gebiet das Thal El Fajum, das bei den Alten als Nomos Arsinoites wegen seiner Fruchtbarkeit hoch berühmt war, und auch noch jetzt, wiewohl auch hieher der Wüstensand vorgedrungen ist, zu den fruchtbarsten Ländern der Welt gehört. Das Thal ist höher gelegen als das Nilthal, und verdankt diese Fruchtbarkeit künstlichen Wasserbauten, deren Anlage aber schon in die Urzeit Aegyptens fällt, einem kolossalen Felskanale und einem künstlichen See. Schon bald unterhalb von Dendera trennt sich von dem Hauptstrom des Nils ein Seitenarm auf der libyschen Seite, der sogenannte Josephs-Kanal. Von diesem Arme aus leitet an der engen Oeffnung des Gebirges, welche den einzigen Zugang zu dem breiten Thale von El Fajum bildet, ein kolossaler Kanal, tief in den Felsen eingehauen, bei hohem Stande des Nils das Wasser hieher, während eine starke Felsenschwelle den Rücklauf zur Zeit des Sinkens hemmt. Am Ende der ganzen von diesem Kanal durchflossenen Landschaft liegt ein grosser See, der Birket el Korn, in welchem früher fälschlich der von den Alten geschilderte künstliche See des Möris erblickt wurde. Gegen diese Bestimmung spricht schon der Umstand, dass der Birket el Korn ein durchweg natürlicher See und überdies durch seine tiefe Lage behindert ist, als Reservoir für die Bewässerung des umliegenden Landes zu dienen, wie dies bei der Anlage des Möris-Sees bezweckt war. Die wirkliche Stelle dieses letzteren hat man denn auch in jüngster Zeit mit grosser Wahrscheinlichkeit weiter südlich ganz nahe dem Josephs-Kanal angesetzt,

1) A. Mariette, Choix de monuments et de dessins, découverts ou exécutés pendant le déblaiement du Sérapeum de Memphis. Paris 1856. 4⁰; Derselbe, Le Sérapeum de Memphis. Paris 1857—60. 110 Pl. Fol.

an einem Punkte, wo noch jetzt grosse Dammbauten von urthümlicher Construction das frühere Vorhandensein eines riesigen Bassins erkennen lassen [1]). In dieser Landschaft sind dann auch andere Alterthümer entdeckt. Schon an der Eingangsschlucht des Fajum vor Illahun findet sich eine Pyramide, so wie sie jetzt erscheint, von Ziegeln, doch wahrscheinlich einst mit Steinen bekleidet Weiterhin an der Oeffnung des inneren Thales liegt eine zweite, grössere, ungefähr 180 Fuss hoch und 330 breit. Neben derselben bedecken grosse Trümmerreste einen hufeisenförmigen Raum von etwa 600 Fuss Länge und 500 Fuss Breite. Man kann es nach geographischen Vergleichungen als gewiss annehmen, dass diese Trümmer einem hochberühmten Gebäude, dem Labyrinth, angehörten. Die Erbauer dieses kolossalen Monumentes waren schon den Alten nicht mit Zuverlässigkeit bekannt, doch schreiben es die Meisten von ihnen einer nicht ganz frühen Zeit zu, der Dodekarchie, der Herrschaft jener zwölf Könige, welche nach kurzer Dauer durch Psammetichus ein Ende nahm. Die Zwölf sollten es, so berichtete man, als ein Denkmal ihrer Einigkeit und als einen gemeinsamen Regierungspalast gegründet haben. Nach neueren Forschungen stammt die Pyramide und ein Theil der Gebäudereste schon aus der Zeit König Amenemha's II. der zwölften Dynastie, welcher demnach mit dem Möris der Griechen zu identificiren und als Gründer der grossartigen Bewässerungsbauten zu betrachten ist. Das Labyrinth hingegen darf man in der That für ein Werk jener viel jüngeren Zeit ansehen [2]). Herodot, der älteste und ausführlichste Berichterstatter, schildert es (II. 148) als eine höchst erstaunliche Schöpfung, grösser als sich mit Worten beschreiben lasse. Das Ganze bestand aus zwölf Höfen, jeder von einem Säulengange umgeben, alle von einer gemeinsamen Mauer eingeschlossen. Zwölf Thore, sechs von Norden, sechs von Süden führten zu diesen Höfen. Aus den Höfen gelangte man in die Gemächer, aus den Gemächern in die Säle, aus den Sälen in andere überdeckte Räume und aus diesen wiederum in die Höfe. Aus zwei Theilen bestand das Ganze, aus einem über, und aus einem zweiten, ebenso grossen unter der Erde. Die unterirdischen Räume wollten die Aufseher dem griechischen Reisenden unter keiner Bedingung zeigen, weil, wie sie sagten, die Könige, welche das Labyrinth erbauten, und die heiligen Krokodile dort beigesetzt wären. Nur der obere Bau war ihm daher zugänglich, aber schon dieser schien ihm grösser als Menschenwerk, denn die vielen Gänge durch die bedeckten Räume und die mannigfachen Krümmungen zwischen den Höfen erfüllten

[1]) Mémoire sur le lac Moeris par Linant de Bellefonds. Alexandrie 1843; Lepsius, Briefe S. 65 u. 74 ff.

[2]) Lepsius, Briefe S. 77; Brugsch, Hist. d'Eg. I. 66 ff.

ihn mit tausendfachem Staunen. Die Ueberdeckung des Ganzen bestand, wie die Wände, aus Stein, und alles war voll eingehauener Bildarbeit.

Man begreift, wie der Grieche, an kleine einfache Gebäude gewöhnt, über diese künstliche Mannigfaltigkeit erstaunen musste. Neuere Nachgrabungen unter den Trümmern, zusammengehalten mit Herodot's Beschreibung, lassen schliessen, dass das Gebäude mit seinen Thoren, Höfen, Gemächern, Säulengängen und mit Bildwerk bedeckten Wänden im Wesentlichen des Styles, wenn auch mit eigenthümlicher Anordnung, von den übrigen Palast- und Tempelbauten, die uns erhalten sind, nicht abwich.

In den übrigen Theilen der Landschaft Fajum sind u. A. am Westende des Sees bei Kasr-Kerun interessante Monumente entdeckt, besonders ein Tempel ägyptischen Styles, aber ohne Sculpturen und Hieroglyphen, vielleicht unvollendet geblieben, jedenfalls von spätem Datum. Nördlich von dem alten Memphis, nicht weit von dem Dorfe Matarieh, wo der älteste uns erhaltene grosse Obelisk, ein Denkmal Usertesen's I., vermuthlich die Stätte des berühmten Sonnentempels von Heliopolis bezeichnet, theilt sich bekanntlich der Strom in mehrere Arme, welche das flache Niederungsland, das Delta, durchströmen, so dass das Nilthal hier einen ganz anderen Charakter erhält. Während bisher stets nahe Bergzüge sichtbar waren, öffnet sich nun eine einförmige unabsehbare Fläche. Herodot preist diese Gegend als die fruchtbarste der Welt, und der arabische Eroberer Amru schilderte sie seinem Kalifen Omar höchst bezeichnend in den verschiedenen Gestalten, die sie im Laufe des Jahres annimmt, da sie zuerst ein ungeheures Staubfeld, dann ein Meer von süssem Wasser, endlich ein Blumenbeet sei. Ohne Zweifel war diese reiche Gegend auch mit bedeutenden Bauten geschmückt, indessen ist davon fast nichts erhalten. Die Fluthen des Nils, die Kriege und die Bauten der Araber scheinen alles zerstört zu haben. Erhaltene Gebäude von Bedeutung sind daher nirgends gefunden, wohl aber deuten hie und da Schutthaufen und einzelne Bautrümmer die Lage der vergangenen Städte an. Bei Sa el Hager, an der östlichen Seite des Kanobischen Nilarmes, liegen die Ziegelmauern des alten Saïs; noch unscheinbarer sind die Reste von Atrib (Athribis), Samanud (Sebennytos) und Behbet el Hager (Iseum). Dagegen haben die kürzlich von Mariette-Bey in San, dem alten Tanis oder Avaris (Hauar), angestellten Untersuchungen besonders für die Periode der Hyksos, welche hier ihren Hauptsitz hatten, die merkwürdigsten Ergebnisse zu Tage gefördert. Wir nennen darunter die sechs grossen Sphinxe aus rothem Granit mit menschlichen Köpfen von fremdartigem Typus, worin die neueste Forschung eben den Einfluss der Hyksos erblicken will. Architektonische und sonstige Reste aus der späteren

Blüthеperiode des thebanischen Reiches waren hier schon früher bekannt. In den letzten Jahren sind namentlich die kolossalen Mauern des dem ägyptischen Gotte Set geweihten Tempels bloss gelegt worden [1]). Endlich besitzt auch Alexandrien noch Fragmente ägyptischen Styls, Säulen mit eingezogenem Fusse, mit Lotoskapitälen und Hieroglyphen, wie in Luxor, und vor Allem die beiden Obelisken des Hyksosbesiegers Tothmosis III., von denen der eine, noch aufrecht stehende, unter dem Namen der Nadel der Kleopatra bekannt ist. Wir können aus diesen in Beziehung auf die frühere Pracht sehr kargen Ueberresten nur soviel schliessen, dass auch im Delta, wiewohl es später entstanden und fremden Einflüssen mehr ausgesetzt war, derselbe Styl wie in den Gebäuden des oberen Aegyptens angewendet wurde. Nur eine Verschiedenheit ist bemerkbar, dass nämlich, während in jenen oberen Bauten hauptsächlich der Sandstein angewendet wurde, und der Granit nur zur Zierde ausgezeichneter Theile, zu Obelisken, zu monolithischen Kapellen, zu Statuen oder zu den innersten Königsgemächern diente, der Gebrauch dieser edleren Steinart hier mehr verbreitet war. Die Säulen ganzer Gebäude bestanden daraus, und unter allen Trümmern herrscht der Granit vor. Es ist einleuchtend, dass dies auch auf die Formen einigen Einfluss haben mochte, indessen ist die Ursache gewiss nicht in einer Abweichung des architektonischen Geschmackes, sondern entweder in der Meinung, dass der härtere Stein der Feuchtigkeit des Landes besser widerstehen werde, oder in dem Luxus des Reichthums zu suchen.

Auch weiter nach Osten über die Grenzen des Deltalandes hinaus lassen sich die Spuren der ägyptischen Herrschaft verfolgen. Gleich an der Landenge von Suez, bei Abu Kischeb, stossen wir auf Denkmäler des grossen Königs Ramses II., und von demselben zeugt auch die verwitterte Hieroglyphenschrift dreier Bildwerktafeln an den Felsvorsprüngen bei Berut an der phönicischen Küste, welche den Sieg des ägyptischen Eroberers über seine Feinde im Beisein der Götter Ammon, Ra und Ptah verherrlichen. Aber wenn auch die Kriegszüge dieses gewaltigen Königs den Schrecken seiner Kriegerschaaren bis zu den „vier Säulen des Himmels“ im armenischen Hochlande verbreitet haben, so liess doch sein Volk hier ausser den wenigen hochtönenden Siegesinschriften kein bedeutenderes Denkmal seiner Cultur zurück [2]). Anders ist es in einem anderen Theile Vorderasiens, der Sinai-Halbinsel.

[1]) Brugsch, Tanis und Avaris, in W. Koner's Zeitschrift f. allgem. Erdkunde. 1862. S. 385 ff.; A. Mariette, in der Revue archéologique 1861. Fevr., Mai; Brugsch, Zeitschrift f. ägypt. Sprache und Alterthumsk. 1865. S. 17. ff.

[2]) Vgl. E. de Rougé, Lettre à Mr. Renan sur des monuments égyptiens trouvés en Phénicie, in der Revue archéol. 1863. Bd. I. S. 194 ff.

Auch hier haben die Könige des alten und des neuen Reiches die Grossthaten ihrer Heere in den Sandsteinfelsen der Hochgebirge verewigen lassen. Einige dieser Felsinschriften zählt man zu den ältesten Monumenten, die uns überhaupt bekannt sind. Wir wissen aber auch, dass die dauernde Ansiedelung der Aegypter in diesen Gegenden eine friedliche Ursache hatte. Schon die Pyramiden-Erbauer von Memphis hatten in diesen Wüstengebirgen Kupferminen aufgefunden und Arbeiter hierhergesandt, um die Gänge auszubeuten [1]).

Schliesslich wenden wir unseren Blick den westlichen Grenzgebieten Aegyptens zu, um auch dort, auf den Oasen des grossen afrikanischen Wüstenmeeres, die Stätten der ägyptischen Ansiedelungen aufzusuchen. In gleicher Höhe mit der Metropole des neuen Reiches, nach Strabo sieben Tagereisen von Abydos, liegt die südliche oder grosse Oase, Herodot's Insel der Seligen, ein Fleck von der üppigsten Fruchtbarkeit, mit bedeutenden Resten alter Cultur. Bei El Khargeh findet man die Trümmer der alten Hauptstadt Heb (Hibe), darunter einen stattlichen Tempel mit Säulensaal und Vorhalle, als dessen Erbauer man aus den Opferdarstellungen an den Wänden Darius Hystaspis, den Nachfolger des Kambyses, ermittelt hat [2]). Noch jünger scheinen die Denkmäler der nördlichen oder kleinen Oase zu sein, Grotten mit Sarkophagen aus Thon, schlecht gearbeitet, und Reste von Ziegelbauten, zum Theil aus römischer Zeit. Ein um so höheres Alter schreibt die Tradition dem Sitze des berühmten Ammon-Orakels auf der Oase Siwah zu, welche durch Priester von Theben und Meroë colonisirt worden sein soll. Der Tempel war den Beschreibungen der Alten zufolge weder gross noch besonders reich ausgestattet. Man glaubt daher in einem kleinen, etwas erhöht gelegenen Gebäude aus Muschelkalk, im Inneren mit Hieroglyphen bedeckt, aussen früher grün bemalt, das alte Ammonium wieder erkennen zu können. Rings um das Heiligthum lief ein dreifacher Wall, der auch die Burg der Priesterkönige umschloss, und aussen lag ein zweiter Tempel mit dem von Dattelpalmen beschatteten Sonnenquell, dessen Wasser, wie die Rede ging, bei Nacht heiss, bei Tage mit steigender Sonne immer kühler wurde. In den Dattelwäldern versammelte sich das Volk der Nasamoner, von dem Herodot (II. 32) uns erzählt, um Ernte zu halten; und noch jetzt bilden die Früchte dieses Baumes den höchsten Schatz der Oasenbewohner [3]).

1) Lepsius, Briefe S. 336; Denkmäler Abth. I. Bl. 8; Abth. II. Bl. 116, 137, 140, 152; Abth. III. Bl. 28; Brugsch, Hist. d'Egypte I. 36.

2) Wilkinson, Modern Egypt II. 366 ff.

3) H. M. v. Minutoli, Reise zum Tempel des Jupiter Ammon in der libyschen Wüste. Berlin. 1824. S. 87—182; Ritter, Erdkunde I. 1002 ff.

Drittes Kapitel.

Styl der ägyptischen Architektur.

Bei der Betrachtung der ägyptischen Architektur können die Pyramiden von den anderen Bauten getrennt werden. Eine ganz verschiedene Richtung des Formensinnes liegt beiden zu Grunde. Die Pyramiden sind im Wesentlichen einfache Massen, ohne irgend eine Abwechselung, künstliche Berge, bei denen alles sich auf den Gipfel bezieht. Die anderen Bauten, Tempel, Paläste, Grabmäler dagegen bestehen aus einer grösseren Anzahl von zusammenhängenden, auf weiter Fläche sich ausdehnenden Constructionen, die vorderen höher und breiter, die weiter hinten liegenden immer niedriger und schmaler.

Die Pyramide ist abgeschlossen und finster, ohne Zugang, durch ihre Form schon aussprechend, dass sie keine freien, zum Aufenthalte Lebender bestimmten Räume enthält. Die übrigen ägyptischen Gebäude dagegen sind einladend, geöffnet; freie Höfe, Säulengänge, geschmückte weite Hallen folgen einander. Bei jenen überdies eine starre Einförmigkeit, bei diesen der reichste Wechsel verschiedener Formen. Jene erinnern kaum an etwas Natürliches, diese ahmen, wie wir unten näher sehen werden, in der Gestaltung ihrer Säulen, die runden, völligen Formen, die heitere Mannigfaltigkeit der Pflanzenwelt nach. Nur in einer Beziehung ist eine Verwandtschaft beider vorhanden. Auch jene anderen Gebäude haben, wenigstens im Aeusseren, nicht senkrechte, sondern schräge, abschüssige Mauern. Namentlich hat man wohl die beiden grossen Flügelgebäude an den Eingangsthoren der Tempel und Paläste, die sogenannten Pylonen, abgestumpfte Pyramiden genannt, und im mathematischen Sinne des Wortes sind sie das auch wirklich. Allein ihrer ästhetischen Bedeutung nach tragen sie einen ganz anderen Charakter. Die Neigung der Seitenflächen der ägyptischen Pyramiden übersteigt in der Regel nur um wenige Grade die Hälfte eines rechten Winkels, sie gestattet, dass man sie wie einen Berg ersteige, und das Auge wird daher gleich genöthigt, sie mit Rücksicht auf ihre Spitze zu würdigen. Die Abweichung der Aussenmauern an den Tempeln und namentlich auch an den Pylonen von der senkrechten Linie ist dagegen eine ganz geringe, kaum so stark wie an den steilsten Wällen unserer Festungen; ein Ersteigen ist nicht wohl möglich. Wollte man diese schrägen Wände fortführen, bis sie sich zu einer Spitze vereinigten, so würde das Gebäude alles menschliche Maass weit übersteigen; der

kühnsten Phantasie kann es nicht einfallen, daran zu denken. Die schräge Linie dieser Mauern giebt daher keinesweges das Gefühl einer, wenn auch nur angedeuteten und begonnenen Concentration, sondern vielmehr nur das einer kräftigen Stütze, wie etwa die Strebepfeiler an unseren gothischen Kirchen. Als Strebemauern beziehen sich diese Wände auf die Sicherung eines weiten, umschlossenen, zugänglichen Raumes, und haben daher nicht den ausschliessenden, feindlichen Charakter der Pyramide. Auch war der Grund für die schräge Richtung der Mauer bei diesen anderen Gebäuden ein ganz anderer; er lag augenscheinlich in der Sorgfalt für die Solidität, mit Rücksicht auf die steigenden Wasser des Nils, nicht, wie bei den Pyramiden, in dem blossen Luxus der Anhäufung grosser Massen. Wenn daher auch eine Verwandtschaft beider Formen da sein mag, so ist sie eine entfernte, welche mit der Verschiedenheit des Reichen, Mannigfaltigen und Schönen von starrer Rohheit sehr wohl bestehen kann. Der alte Ruhm der Pyramiden, das Geheimniss, welches auf ihnen ruht, der kolossale Luxus und der geschickte Gebrauch mechanischer Hülfsmittel, endlich ihre wunderbare Stellung an der Grenze der fruchtbaren bewohnten Welt und der tödtenden Wüste, alles dieses verschafft ihnen eine bleibende Bedeutung [1]). Er darf uns aber nicht hindern, ihnen in Beziehung auf den aesthetischen Werth architektonischer Formen die niedrige Stelle anzuweisen, die ihnen gebührt. Grandiose Einfachheit ist ein Verdienst architektonischer Werke, aber nur da, wo sie eine Mannigfaltigkeit von Formen zusammenfasst, nicht wo sie dieselbe ausschliesst. Sie soll das Leben beherrschen, nicht es hindern. Die meisten Berichterstatter, selbst die französischen, so geneigt sie sonst zu bewundernder Emphase sind, schildern den Eindruck der grossen Pyramiden in diesem Sinne. Sie waren erstaunt, als sie sich diesen Massen näherten, deren Spitzen und Ecken der Blick nicht mehr erreicht. Aber, sagen sie, was wir empfanden, war nicht die Bewunderung, die ein Meisterwerk der Kunst hervorruft. Nur die Grösse, die Einfachheit der Formen, das Missverhältniss zwischen der menschlichen Gestalt und der unermesslichen Masse,

[1]) „Worin ist doch die unbeschreibliche Kraft des Eindruckes begründet, den der Anblick der Pyramiden auf unsere Seele macht? Sie kommt nicht aus dem Gewicht und Umfang der hier aufgehäuften Werkstücke, sondern sie beruht auf dem Gedanken, den der Geist des Menschen andern Menschen verständlich hineinlegte. Dieser Gedanke ist Ewigkeit." So Schubert, Reise. Th. 2. S. 195. Es ist bloss der Gedanke des Monumentalen, der ihn darin bewegt, das „unabweisbare Bedürfniss unseres Wesens, seine Wirksamkeit, wie die Schwingen eines über dem Zukünftigen brütenden Adlers weit hinaus über das Leben der Zeit zu breiten." Der Gedanke der Kunst überhaupt, der in ihren rohen Anfängen am deutlichsten hervortritt.

der wunderbare Gegensatz zwischen der grünen Landschaft, die wir verliessen, und der weissen Sandwüste vor uns gab uns den tiefen Eindruck, den wir fühlten [1]).

Auch die Bewunderung, welche man der Grösse dieser Gebäude zollt, bedarf der Beschränkung. Die Thürme der Dome von Strassburg und Antwerpen (ungefähr 490 Fuss) sind höher als die höchste der Pyramiden. Die römische Peterskirche kommt ihr in der Höhe ihrer Kuppel und in der Länge ihrer Mauern fast gleich. Die Paläste von Versailles und der Tuilerien, des Escurials und von Caserta bei Neapel nehmen eine grössere oder doch gleiche Bodenfläche ein [2]). Aber freilich, während jene Thürme sich nur wie schlanke Nadeln in die Luft erheben, während die Mauern der Kirchen und Paläste leere Räume umschliessen, ist die Pyramide, wenige enge Gänge und mässige Grabkammern abgerechnet, eine solide Masse. Den Vorzug der Anhäufung des Materials, der Schwere, werden daher die Pyramiden behalten [3]), aber in geistiger Beziehung steht der kleine griechische Tempel ebensowohl wie die schlanke gothische Kirche unendlich höher, als diese ungeheuren Steinmassen. Selbst im Kostspieligen, wenn man darauf Werth legen will, übertrifft der gothische Dom die Pyramide.

Stehen diese Bauten, die man sonst als die höchste Leistung ägyptischer Kunst ansah, den übrigen Werken des Landes an Schönheit und künstlerischer Bedeutung weit nach, so fragt sich, welchen historischen Zusammenhang sie mit ihnen haben. Annehmen, dass sie spätere Erzeugnisse aus der Zeit des Verfalls der ägyptischen Kunst [4]) seien, hiesse den sichersten Ergebnissen der Forschung und dem natürlichen Gange der Dinge widersprechen. Der Verfall des Geschmacks äussert sich durch eine Häufung des Mannigfaltigen, nicht durch rohe Einfachheit. Auch als ein Erzeugniss eigenthümlicher Grabgedanken, welche die Nacht des Todes mit der Leerheit einer gewaltigen schmucklosen Masse in Verbindung gebracht hätten, können wir sie schwerlich ansehen;

1) Jomard a. a. O. S. 595.

2) Nach der Vergleichung der französischen Ingenieure, Descr. de l'Eg. Ant. Tom. II. S. 596, hat die Peterskirche 218 Meter Länge, der Escurial 287 M. Länge, 271 M. Breite, Caserta 231 M. Länge und fast gleiche Breite, das Schloss zu Versailles eine Länge von 414, das der Tuilerien mit dem Louvre 669, während die wahrscheinliche grösste Breite der untersten Basis der Pyramide des Cheops mehr als 232 M. beträgt. Tom. VII. S. 31. Vgl. oben S. 301.

3) Die Masse der grossen Pyramide von Gizeh ist auf mehr als 74 Millionen Cubikfuss berechnet. Descr. de l'Eg. Ant. IX. 427.

4) Gau, Nubische Alterth. Einl. S. 10 sagte noch: „Der Verfall der ägyptischen Kunst wird durch die Pyramiden von Memphis im Norden und durch die von Shandy im Süden bezeichnet."

denn die Aegypter liebten es, die Gräber zu schmücken und reich auszustatten. Nur in der Umgegend von Memphis und in der Landschaft El Fajum, wo der See Moeris lag, fanden wir Pyramiden, nur ausnahmsweise in Oberägypten. Man hat daher wohl vermuthet, dass die alten Aegypter, weil bei Memphis die nahen Gebirge fehlten, künstliche Felsen an Stelle der natürlichen sich als Grabstätten bereitet hätten. Dies scheint freilich durch die Felsengräber neben den Pyramiden widerlegt zu werden. Die Wüste von Memphis ist ebensowohl Felsboden wie die Berge der Thebais, und im Delta, wo Berge und Felsen wirklich fehlen, findet man keine Pyramiden. Endlich ist merkwürdig, dass während der Cultus der Aegypter sonst überall Bilder der Götter und der menschlichen Zustände bedingte, während die Weihe- und Gebetformeln in der heiligen Schrift der Hieroglyphen niemals an Tempeln und Grabstätten fehlen, diese Gräber von beidem fast ganz entblösst sind, ihre Todten also des Trostes und Schutzes ihrer Götter scheinbar beraubt waren [1]).

Die Nachrichten, welche die griechischen Historiker aus den Mittheilungen ägyptischer Priester niedergeschrieben haben, erklären diese auffallende Erscheinuug nicht hinreichend. Die Erbauer der Pyramiden werden nämlich von ihnen als lasterhafte Tyrannen und Verächter der Götter beschrieben. Der erste derselben, der schon oben erwähnte Cheops, liess die Tempel schliessen, verbot dem Volke darin zu opfern und legte der ganzen Nation Frohndienste auf. Sein Bruder, oder nach Anderen Sohn, Chephren folgte in Allem seinem Beispiele, und hundert und sechs Jahre verflossen, wo alle Laster im Schwange waren und die verschlossenen Tempel nicht geöffnet wurden. Daher waren denn auch diese Könige den Aegyptern so verhasst, dass sie nicht einmal ihre Namen nennen mochten, und dass sie die Pyramiden nach einem Hirten, also nach einer verächtlichen Person benannten [2]).

Man hat diese Erzählung dadurch erklären wollen, dass diese Könige, ruhmsüchtige Tyrannen, dem Volke Abgaben und Dienste zum Zwecke der Erbauung der Monumente aufgelegt hätten. Allein es muss

1) Nicht zu übersehen ist hiebei übrigens der Umstand, dass die häufig in den Museen vorkommenden kleinen Votivpyramiden mit Reliefs versehen sind, deren Inhalt eine Vereinigung von Scenen aus dem Todten- und Sonnencultus bildet. Man darf hieraus wohl schliessen, dass auch bei den grossen monumentalen Pyramiden irgend eine Beziehung auf den uralten Sonnendienst obgewaltet hat, um so mehr als verschiedene Spuren darauf hinweisen, dass auch den ägyptischen Pyramiden eine gegen Sonnenaufgang schauende Vorhalle oder ein freistehendes Tempelchen vorgebaut war, welches dem Todtendienste des verewigten Königs in Verbindung mit der ihm im Jenseits gnädigen Sonnengottheit gewidmet gewesen zu sein scheint. Vgl. Emm. de Rougé, Notice des Monuments exposés dans la galérie d'antiquités égyptiennes au musée du Louvre. 2. ed. Paris 1852. Pag. 118 ff.

2) Herodot II. 124—128. Diodor I. 65. Vgl. Reber a. a. O. 126.

sich anders verhalten. Auch die anderen grossen Bauten, die von Theben und selbst geringere, erforderten ungeheure Arbeit, auch sie konnten nicht ohne mühsame Dienstleistungen und gewaltige Kosten ausgeführt werden; dennoch fehlte viel, dass ihre Erbauer verhasst waren, vielmehr äusserten die Priester bei der Aufzählung der Könige, dass sie diese nicht nennen könnten, weil sie keine Monumente hinterlassen hätten. Es war also, wie es auch im Geiste der Priesterschaft nicht anders sein konnte, die Errichtung grosser, religiöser Denkmäler etwas Verdienstliches, bei dem selbst die Lasten des Volkes zur Ehre der Götter nicht wesentlich in Betracht kamen.

Wie dem Allen aber auch sein mag, jedenfalls ist durch die neuere Forschung namentlich seit der grossen preussischen Expedition festgestellt, dass die Pyramiden keineswegs, wie man früher glaubte, Denkmäler einer jüngeren Zeit oder eines fremden, den Aegyptern feindlichen Volkes, sondern vielmehr des höchsten ägyptischen Alterthumes sind. Es ist nichts Anderes als der primitive, das Einfachste zur höchsten Grossartigkeit steigernde Kunstsinn dieser Urzeit menschlicher Cultur, was den Grabdenkmälern der alten Könige von Memphis ihre strenge krystallinische Gestalt, ihre bis zur Gewaltsamkeit starre Einförmigkeit gab. Die nüchtern verständige Richtung des ägyptischen Geistes ist darin wie in abstract mathematischer Formel ausgesprochen.

Im Einzelnen lässt sich übrigens das Alter und die Urheberschaft der Pyramiden immer noch nicht mit voller Sicherheit bestimmen. Für die ältesten hält man die zwei grossen Steinpyramiden von Daschur; Lepsius giebt sie dem vorletzten und zweitvorletzten Könige der dritten Dynastie. Dann folgen die drei Pyramiden der schon erwähnten Könige Cheops (Chuphu), Chephren (Schafra) und Mykerinos (Menkara), welche der vierten Dynastie, d. i. etwa der Zeit um die Mitte das 4. Jahrtausends v. Chr. angehören. Einer späteren Zeit entstammen die Pyramiden von Sakkara, und noch jünger sind wohl die von Illahun, Meidum, Kasr Lischt und im Fajum, wie die flüchtige Bauweise der meisten von ihnen zu beweisen scheint; nur die Pyramide von Meidum ist, wenigstens äusserlich, besser und sauberer ausgeführt. Das Innere ist bei allen diesen letztgenannten Monumenten bisher unerforscht.

Dagegen sind wir durch Perring's und Vyse's Anstrengungen und durch die preussische Expedition über die innere Beschaffenheit und Constructionsweise der älteren Pyramiden, besonders der von Memphis, vollkommen aufgeklärt und die Resultate dieser Untersuchungen bestätigen auf überraschende Weise die Erzählungen, die uns Herodot (II. 125) von einem solchen Pyramidenbau berichtet. Das dabei beobachtete Verfahren war folgendes: Ueber einer ganz oder zum Theil im Felsboden begrabenen

Sarkophagkammer ward auf quadratischer Basis, genau nach den Himmelsgegenden orientirt, ein Stufenbau, zunächst von mässiger Grösse aufgeführt und dieser dann durch umgelegte Schichten oder Mäntel beliebig vergrössert. Den Bau der neuen Schichten pflegte man von oben anzufangen und so stufenweis nach unten fortzusetzen. Gleich bei der Thronbesteigung soll jeder König den Bau begonnen haben. Starb er früh, so blieb deshalb sein Denkmal meistens unansehnlich. Bei langer Regierungsdauer dagegen vermochte er wohl drei solche immer kolossaler werdende Mäntel dem ursprünglichen Kerne anzufügen, bevor der Bau nach seinem Tode den Abschluss fand. Dieser erfolgte dadurch, dass man die grossen Terrassen durch Schichten von kleineren Quadern ausfüllte, diese dann wieder von oben herab schräg abmeisselte und so die eigentlich pyramidale Gestalt mit ihren vier, gewöhnlich glänzend polirten, Seitenflächen zu Stande brachte [1]). Die Verschiedenheit in der Grösse und sonstigen Beschaffenheit der Pyramiden lässt sich hienach leicht erklären. Oft reichten Zeit und Mittel zur Herstellung des äussersten Mantels in voller Solidität und Schönheit aus; in anderen Fällen musste man sich mit einer aus weit schlechterem Stoff nur flüchtig hingearbeiteten Oberfläche oder ganz ohne Bekleidung begnügen. Daher kommt es auch, dass an einigen Pyramiden der Ziegel- oder Bruchsteinkern sorgfältig mit Quadern belegt ist, während andere den Quaderbau im Innern und aussen geringeres Mauerwerk oder Ziegel haben. Es hat unsägliche Mühe gekostet, in das Innere der Pyramiden einzudringen, da der in der Regel an der Nordseite angebrachte Eingang in bedeutender Höhe über dem Boden zu liegen und durch die Bekleidung der Pyramide spurlos verdeckt zu sein pflegt. Wie der Innenbau der grossen Pyramide von Gizeh beschaffen ist, kann man aus der oben (Fig. 51) mitgetheilten Durchschnittansicht erkennen. Es zeigt sich uns ein mehrfach abgezweigtes Gangsystem, von dessen Eingang zunächst ein geneigter Schacht in die 102 Fuss tief unter der Sohle der Pyramide befindliche Felsenkammer hinabführt. Von diesem Schachte leiten zwei andere aufwärts in den Kern der Pyramide. Wo sie sich treffen, beginnt ein vierter Gang, welcher in horizontaler Richtung nach der sogenannten Königinkammer hinführt. Senkrecht über der letzteren, liegt die mit besonderen, nach oben durchgebrochenen Luftzügen versehene Königskammer. Man gelangt zu dieser durch eine grosse Halle, deren Decke durch kolossale übereinander vortretende Steinblöcke gebildet wird. Die

[1]) R. Lepsius, Bericht über die Verhandlungen der kgl. preuss. Akad. d. Wiss. zu Berlin. 1843. S. 177 ff.; G. Erbkam, Ueber den Gräber- und Tempelbau der alten Aegypter. Berlin 1852. 8⁰.

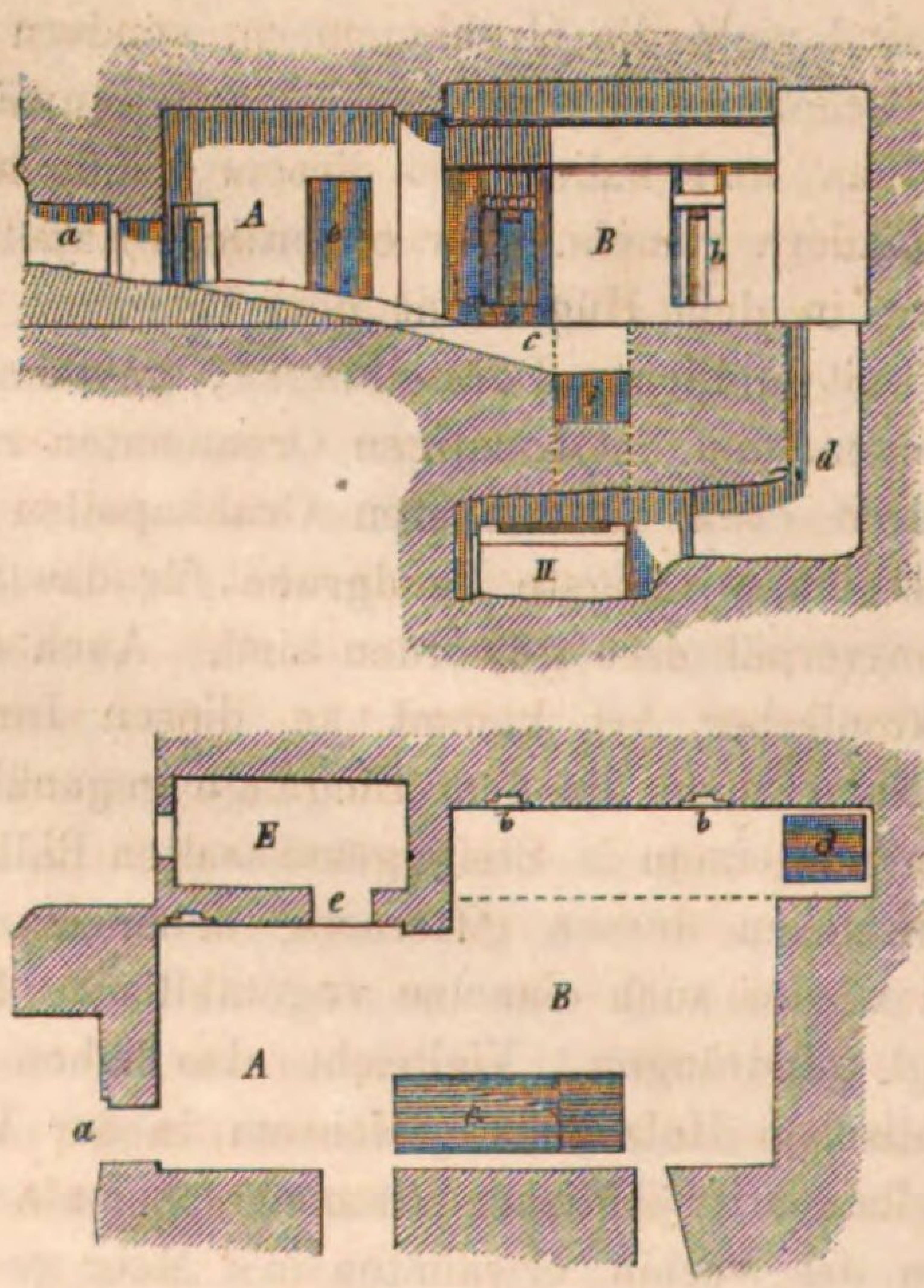
Gänge sind auffallend schmal und niedrig, zuweilen nur 1½, im besten Falle 3½ Fuss hoch. Die grosse Halle misst etwa 150 Fuss Länge, bei nur 5 Fuss Breite und 28 Fuss Höhe. Die Höhe der ganz mit geschliffenen Granitplatten bekleideten Königskammer beläuft sich auf 37 Fuss, ihre Länge auf 17, ihre Breite auf 19 Fuss. In den senkrecht über der Königskammer liegenden kleinen Gemächern, welche wahrscheinlich zur Entlastung der Decke der Kammer dienen sollten, fanden sich gemalte Steinbruchmarken mit dem hieroglyphischen Namen des Königs Chuphu (Cheops), wodurch die Urheberschaft dieses Riesenwerkes ausser Zweifel gestellt wird. Die Erbauer hatten nach Vollendung des Ganzen die Grabkammern und Gänge mit grossen Blöcken versperrt. Aber die Beutegier der Araber brach sich dennoch zu den vermeintlichen Schätzen des Inneren Raum und plünderte den in Stücke geschlagenen Sarkophag des Königs. — Besonders instructiv ist auch das Innere der dritten Pyramide von Gizeh, der des Mykerinos (Menkara). Man erkennt hier deutlich an dem doppelten System von Gängen und Kammern, dass der Bau erst kleiner angelegt und später durch Hinzufügung seines noch jetzt wohlerhaltenen, glänzend polirten Granitpanzers auf seine gegenwärtige Grösse gebracht wurde. Die unterste Kammer bildete König Menkara's Grabgemach. Der etwa 20 Fuss lange und 8 Fuss breite Raum ist in den Felsen des Bodens eingehauen, dann aber mit grossen Granitblöcken ausgefüttert, welche durch eiserne Klammern zusammengehalten werden. Die Decke wird durch lange, in Giebelform zusammengestellte Blöcke gebildet, deren untere Flächen bogenartig ausgemeisselt sind. Trotz der sorgsamsten Versperrung der Gänge war auch hier schon im 13. Jahrhundert eine Schaar von Arabern hinabgedrungen; Colonel Vyse fand den basaltenen Sarkophag aufgebrochen und neben ihm am Boden den Mumiensarg, den man seines kostbaren Goldschmucks beraubt hatte. Der Sarg befindet sich gegenwärtig sammt seiner ehrwürdigen Mumie im britischen Museum; der Sarkophag dagegen musste leider auf der stürmischen Ueberfahrt nach Europa an der spanischen Küste in's Meer gesenkt werden. Wir kennen das merkwürdige Denkmal der Pharaonenzeit nur aus früher gemachten Zeichnungen. — Auch der oben erwähnte grosse Stufenbau von Sakkara (Fig. 52) hat wegen seines Inneren ein eigenes Interesse. Hier findet sich das complicirteste System von Kammern und Gängen, zu denen man durch vier verschiedene Oeffnungen hineingelangen kann. Den tiefsten Schacht des in den Felsen gebohrten Grabgemaches verschloss ein kolossaler Granitpfropfen. Ein anderer Raum ist berühmt geworden durch die aus kleinen convexen Stücken bestehende grünlich-blaue Fayencebekleidung, womit seine Wände

überzogen waren. Diese ohne Zweifel uralte Decorationsweise ist uns ganz ähnlich in Mesopotamien begegnet. Im übrigen ist der Bau dieser Pyramide aus verschiedenartigem Bruchsteinmauerwerk mit Mörtel in ziemlich unsolider Weise ausgeführt. Auch hier lässt sich im Inneren ein älterer Kern nachweisen, der auffallender Weise von oblonger Grundrissform ist.

Diese letztere Form haben wir wahrscheinlich überhaupt als die primitive Grundform des ägyptischen Gräberbaues zu betrachten. Wenigstens tritt sie uns bei der einen Hauptgattung der ägyptischen Privatgräber, wie sie in langen Reihen zur Seite der Pyramiden von Memphis hingelagert sind, bei den Hügelgräbern als die herrschende entgegen. Dabei ist nun aber vor Allem der innere Bau und Zusammenhang der ägyptischen Gräber, wie er uns ebenfalls erst durch die preussische Expedition genauer bekannt geworden ist, wohl zu beachten. In sämmtlichen ägyptischen Gräbern lassen sich zwei Theile unterscheiden, das Grab im engeren Sinne und der Raum für den Todtencultus. Nur dieser letztere, nicht aber der Grabesraum selbst, ist in den oblongen Aufbauten jener Hügelgräber enthalten. Was wir von diesen über der Erde sehen, sind nicht die Grabkammern, sondern die Todtenkapellen. Sie erinnern schon durch ihre geneigten Seitenwände unwillkürlich an den Tempelbau und haben mit diesem häufig auch die solide Construction aus Quadern gemein. Der eigentliche Kapellenraum liegt in der Regel vorn in dem Hügel mit dem Eingange von Osten. Er pflegt im Inneren mit bildlichen Darstellungen, gewöhnlich aus dem Leben des Verstorbenen, und mit sonstigen Ornamenten reich ausgeschmückt zu sein, wodurch eben diese oberen Grabkapellen auf dem Todtenfelde von Memphis die wichtigste Fundgrube für das Studium der altägyptischen Lebensverhältnisse geworden sind. Auch eine primitive Gliederung architektonischer Art kommt an diesen Innenwänden der Kapellen vor. Namentlich die dem Eingange gegenüberliegende Wand ist gewöhnlich mit einem in Stein gemeisselten Balken- und Lattenwerk versehen, zwischen dessen gitterartig nebeneinander geordnete Stäbe sich hin und wieder auch einzelne vegetabilische Formen, wie Lotosblumen u. dgl. eindrängen. Vielleicht also haben wir hier Motive eines uralt ägyptischen Holzbaues gleichsam in der Versteinerung vor uns. Ganz dieselben lattenähnlichen Ornamentschemata verzierten auch die Seitenflächen des vorhin erwähnten in's Meer gesunkenen Sarkophages des Menkara. Am auffälligsten ist die Nachahmung des Holzes bei der Blendthür, welche die Mitte der Hinterwand in den Grabkapellen einzunehmen pflegt; der Thürsturz hat hier stets die Form eines rundlichen Blockes, in offenbarer Nachahmung des

Thürbalkens. Auch vorn, über dem wirklichen Eingange, wiederholt sich dieser Steinbalken. Uebrigens hat jene Thür in der Hinterwand auch eine tiefere Bedeutung: sie symbolisirt gleichsam die eigentliche Grabesthür. Unmittelbar hinter ihr senkt sich nämlich ein 30—40 Fuss tiefer Schacht in die Erde hinab, und am Ende desselben, oft mit horizontaler Abzweigung, liegt die Sarkophagkammer, die Ruhestätte des Todten. — Ausser den Hügelgräbern besitzt nun aber das Todtenfeld von Memphis auch Beispiele der zweiten Gattung von Gräbern, welche namentlich in der Blüthezeit des neuen Reiches in den Hypogäen von Theben eine so grossartige Ausbildung erfuhr, nämlich der Felsengräber. Diese liegen ganz im Boden, mit der Kapelle natürlich in dem erhöhten Theil eines felsigen Terrains, in dessen senkrecht abgemeisselte Wandung der Eingang hineingehauen ist. Der Kapellenraum dehnt sich bei diesen Gräbern oft saalartig aus, oder bildet einen ganzen Complex von Sälen und Kapellen, von denen dann auch mehrere Schachte zu den Sarkophagkammern der verschiedenen Familienglieder hinabführen. So zeigt uns das in Fig. 53 mitgetheilte Grab von Gizeh zunächst einen Vorraum (A), den man durch den halb verschütteten Eingang (a) betritt. An den Vorraum stösst links das durch die Thür (e) zugängliche kleine Gemach (E) und weiter im Hintergrunde ein grosser Kapellenraum (B) mit verschiedenen Blendthüren (bb) und Schachten (cd), von denen der letztere (d) zuerst senkrecht, dann mit horizontaler Ablenkung in die untere Sarkophagkammer (II) hinunterführt, während der andere (c) in Form einer schrägen Abdachung mit der Kammer (I) in Verbindung steht. Daneben führen rechts zwei Gänge in's Freie oder in andere nebenliegende Räume hinaus. Die

Fig. 53.



Durchschnitt und Grundriss eines Grabes von Gizeh.

anfänglich einfach in den Felsen gehöhlten Räume verwandelten sich dann später mit dem Fortschritte der Cultur und des Luxus in stattliche Pfeilerhallen mit gewölbartig ausgemeisselten Decken; die grösseren Räume dienten zu Versammlungen; bisweilen wurden in den Nebenräumen auch wohl Mumien beigesetzt. Hieher gehören die meisten Gräber aus den späteren Dynastien des alten Reiches, wie die von Siut, Berscheh und namentlich die von Beni Hassan mit ihren säulengetragenen Vorhallen und Säulensälen. Den Gipfelpunkt bezeichnen aber die gewaltigen Gräberbauten der thebanischen Herrschaft, und darunter vor allen die Gruft des Königs Sethos I., nach ihrem Entdecker Belzoni's Grab genannt, mit ihrem doppelten System unterirdischer Gänge und Hallen [1]). Den Eingang zu diesen grossen Felsengräbern sperrten gewöhnlich mächtige Flügelthore; zuweilen lag davor auch ein besonderer Vorhof. Jene durch den ganzen ägyptischen Gräberbau hindurchgehende Zweitheilung der Anlage in das eigentliche Grab und in den Bau für den Todtencultus war auch hier durchgeführt. Die sogenannten Memnonien, unten am Rande des thebanischen Felsenkessels, deren Hauptbeispiel wir oben (Fig. 48) betrachtet haben, sind aller Wahrscheinlichkeit nichts Anderes als die zu den oben im Gebirge liegenden Gräbern gehörigen Todtentempel.

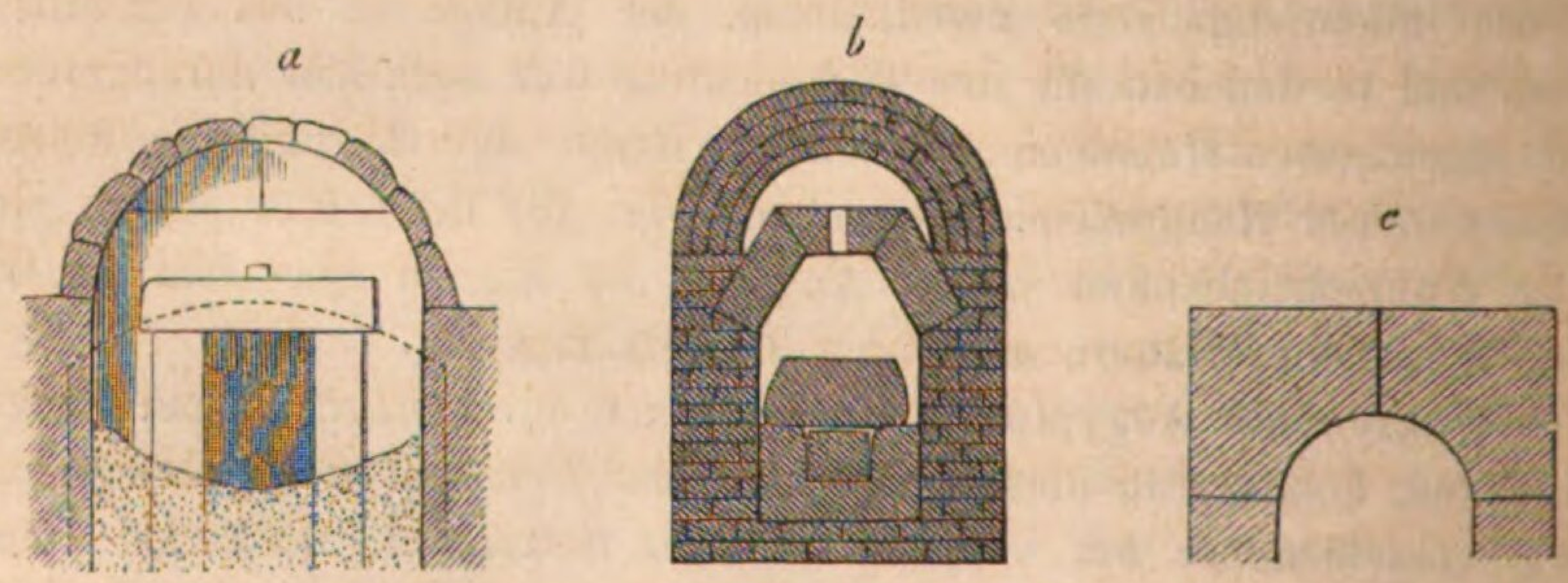
Während die Aegypter im Hochbau sich durchgängig flacher Decken bedienten, kommen in diesen unterirdischen Anlagen auch Gewölbe und zwar verschiedener Art vor, die näherer Betrachtung bedürfen. Zum grossen Theil sind diese Gewölbe nämlich von derselben unvollkommenen Art, wie wir sie in den ältesten Bauten Asiens und Griechenlands finden, also durch Ueberkragung gebildet, so dass die Quadern schichtweis einfach ein wenig über einander vorgerückt und sodann in beliebiger Bogenform ausgeschnitten sind, bald im Halbkreis, bald auch in zugespitzter, bienenkorbähnlicher Gestalt, wie bei den griechischen Thesauren; bisweilen blieben auch die vorkragenden Theile stehen, so dass die Decke terrassenartig ansteigt. Auf letztere Art ist z. B. die grosse Halle in der Cheops-Pyramide von Gizeh gedeckt. Die primitivste Form des ausgeschnittenen Bogens zeigt uns der Tempel Sethos' I. zu Abydos (Fig. 54, c). Dort fungiren anstatt der vorkragenden Quaderschichten bloss zwei ungeheure Blöcke, welche in Viertelkreisform ausgemeisselt sind und so zusammen einen gewöhnlichen Rundbogen bilden [2]).

[1]) J. Fergusson, Handbook of Arch. 2. ed. (1859). Pag. 243.

[2]) H. Brugsch, Reiseberichte 108. Nach Wilkinson, Manners III. 320 und J. Braun, a. a. O. I. 76 kommen dort auch Decken aus einem einzigen, im Halbkreis ausgemeisselten Blocke vor.

Zum Theil aber sind es auch schon eigentliche, aus kleinen, in radialer Richtung aneinander gefügten Stücken construirte Wölbungen. Hier tritt jedoch ein merkwürdiger Unterschied ein. In Stein und im wirklichen, wenn auch noch mehr oder weniger unvollkommenen, Keilschnitt ausgeführte Gewölbe sind nur aus später, frühestens aus psammetischer Zeit nachgewiesen, und auch da nur in Felsengräbern oder ähnlichen Bauten, welche durch ihre Umgebung hinlänglich gefestigt sind, um einer sorgfältigen Construction des Gewölbes entrathen zu können. Schon das Gräberfeld von Memphis bietet dafür mehrere Beispiele. In dem unter Fig. 54 a dargestellten Grabe ist die hintere Kammer mit einem tonnenförmigen Keilsteingewölbe gedeckt, während der vordere etwas grössere Raum die punktirte flachbogige Bedachung

Fig. 54.



Aegyptische Bogenformen.

hat. In dem Grabe Fig. 54 b, welches nach seinem Entdecker den Namen Campbell's Grab führt, wölbt sich eine vierfache Bogenschicht über einem Dach aus drei zusammengefügten Blöcken, deren mittlerer von einer Luftöffnung durchbohrt ist, gewissermaassen ein Anfang zur Bildung der Keilsteingewölbe. Abweichend ist die Deckenbildung in einem Grabe von Sakkara [1]). Hier sind beide Felsenkammern, um das Herabstürzen des bröckeligen Gesteins zu hindern, mit langen, bretterartig zugeschnittenen Steinen ausgefüttert, welche im Keilschnitt gefügt sind und ein Kreissegment von ungefähr acht Fuss Spannweite bilden.

Dagegen kommen gewölbte Decken in den aus Nielschlamm gebildeten Luftziegeln schon in uralter Zeit vor. Sie finden sich zunächst in den Gräbern des Pyramidenfeldes von Memphis, und begegnen uns dann auf den Wandbildern von Beni Hassan, sowie an verschiedenen Bauten aus der Blüthezeit des Reiches. Sie bestehen gewöhnlich aus

[1]) Wilkinson, Manners III. 262; Modern Egypt and Thebes I. 382.

zwei halbkreisförmigen Schichten von Ziegeln, welche bald aufrecht in radialer Stellung, bald der Länge nach zusammengefügt und mit Mörtel verbunden sind. Dürfte man diese Constructionen als Gewölbe im höheren Sinne des Wortes betrachten, so würde den Aegyptern die Priorität in dieser wichtigen Bautechnik auch vor den italischen Völkern zuzuschreiben sein, bei denen wir sie schon in ihrer Frühzeit vorkommend und freilich auch später in folgenreicher Entwickelung finden. Allein man darf nicht vergessen, dass es sich hier nur um ein dem unterirdischen Gange angefügtes, durch die Leichtigkeit und Zusammenhangsfähigkeit der Luftziegel begünstigtes gewölbähnliches Mauerwerk handelt, das auf ein volles Bewusstsein des statischen Wesens der Keilschnittwölbung noch nicht schliessen lässt. Hätte man die Bedeutung dieser Construction wirklich erkannt, so würde man sofort entdeckt haben, dass sie sich in Stein sehr viel besser und mit wichtigen Erfolgen anwenden liesse. Der Mangel an gewölbten Freibauten und die Anwendung selbst zu jenen Steingewölben unterirdischer Grotten erst in psammetichischer Zeit gestatten daher nicht, auf jene Ziegelgewölbe grosses Gewicht zu legen.

Anordnung der grösseren Tempel.

Wir gehen nun zur näheren Betrachtung der übrigen ägyptischen Gebäude über.

Die Anordnung der grösseren Tempel ist schon bei der Aufzählung der Monumente hin und wieder berührt. Bei einer grossen Mannigfaltigkeit der Formen sind doch die wesentlichen Theile wiederkehrend und einfach, wobei uns denn die Beschreibungen der griechischen Schriftsteller, welche diese Gebäude noch im Gebrauch fanden und von den Priestern in ihnen umhergeführt wurden, wohl zu Statten kommen. Besonders dienlich ist eine Beschreibung der Tempelbauten im Allgemeinen, welche der Geograph Strabo bei Gelegenheit des Tempels zu Heliopolis giebt.

„Die Anordnung, sagt er (XVII. 28. S. 805) verhält sich so. Vor „dem Eintritte in den geweihten Raum ist ein mit Steinen gepflasterter „Weg. Zur Rechten und Linken dieses Weges sind aus Stein gehauene Sphinxe aufgestellt. Nach den Sphinxen kommt ein gross„artiges Vorthor (Propylon) und weiterhin ein zweites und dann noch „ein anderes. Doch ist weder die Zahl der Sphinxe noch der Thore „bestimmt, sondern solches richtet sich nach der Breite und Länge der „Gänge. Nach den Thoren kommt der Tempelbau (Naos), der einen „grossen und merkwürdigen Vortempel (Pronaos) und ein mässig grosses

„Heiligthum (Sekos) hat. Von dem Vortempel rechts und links ziehen „sich die sogenannten Flügel (τὰ λεγόμενα πτερὰ) hin, welche in „zwei Mauern bestehen, so hoch wie der Tempel. Hinten stehen sie „wenig mehr als die Breite der Eingangsschwelle des Tempels von „einander ab, dann aber je mehr man vorwärts geht, desto mehr weichen sie „auseinander. An diesen Mauern sind Bilder in kolossaler Grösse ein„gehauen, im Styl ähnlich den tyrrhenischen und altionischen Werken. „Auch ist da, wie zu Memphis, ein vielsäuliger Raum, ein fremdartiger „Bau, denn ausser den vielen und sehr starken Säulen, die in mehreren „Reihen aufgestellt sind, nimmt man nichts Schönes und Geziertes wahr, „das Ganze erscheint gleichsam als eitel Werk“ [1]).

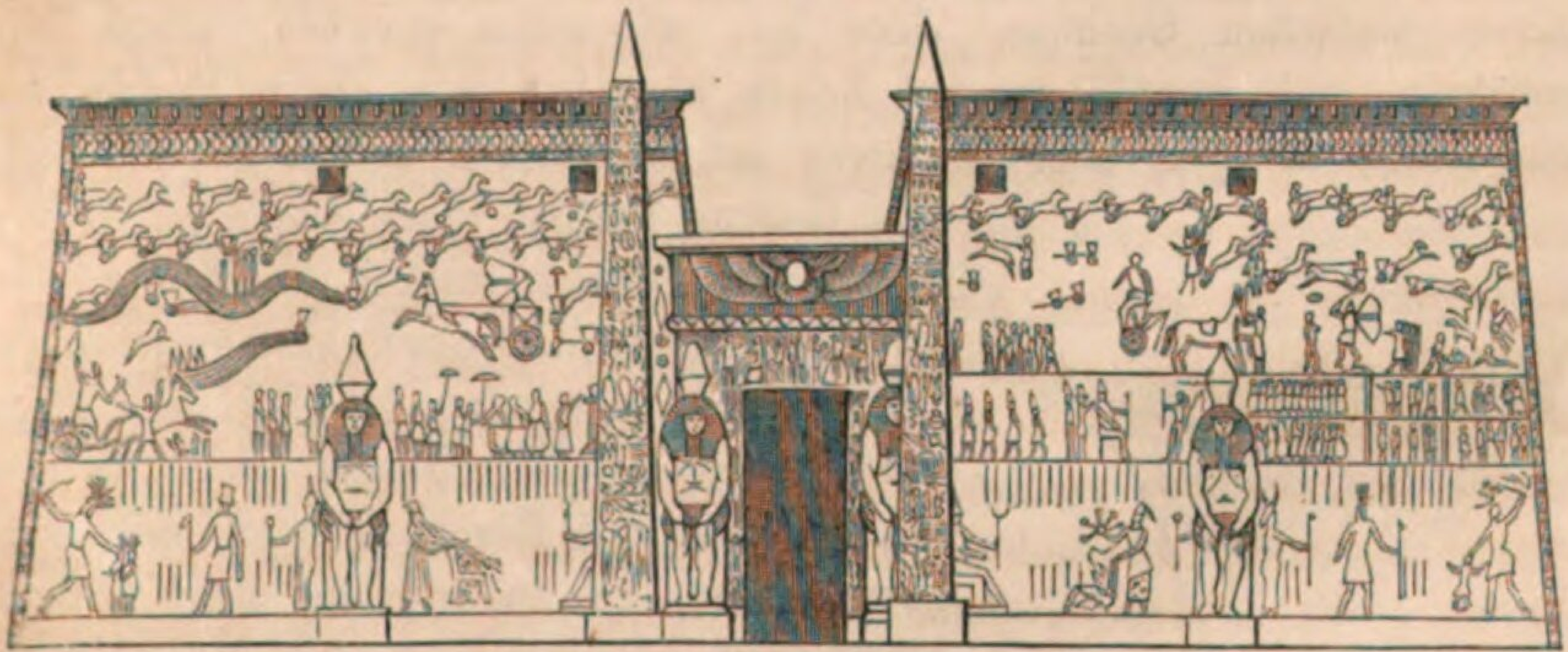
So weit die Beschreibung Strabo's, die, obgleich sie manches Einzelne nicht erwähnt, dennoch im Ganzen deutlicher ist als die meisten Schilderungen der Alten, und uns eine erwünschte Sicherheit für die aus der Localität entnommenen Vermuthungen gewährt.

Der geweihte Raum bezeichnet ohne Zweifel die ganze Fläche, auf welcher neben dem eigentlichen Tempel die Priesterwohnungen standen, und die wir häufig noch in der Umwallung von Backsteinen, welche die Tempel in grösserem Umfange einschliesst, erkennen. Gewöhnlich also begannen erst innerhalb dieser äusseren Mauer die feierlichen Gänge. Wir sahen indessen schon in Theben, dass die Sphinxalleen sich nicht auf dieses eigentliche Tempelgebiet beschränkten, sondern über weite Strecken, wie dort von Luxor nach Karnak, feierliche Prozessionsstrassen bildeten. Nach den Sphinxen kommt ein grossartiges Vorthor. Auch dieses finden wir in vielen Fällen. Es besteht bloss aus senkrechten Thürpfosten mit einem Balken und darüber einem hohlen und ziemlich weit ausladenden Gesimse, von der bei allen ägyptischen Gebäuden üblichen Form, die wir unten noch näher betrachten werden. An diesem Gesimse ist jedesmal das Zeichen angebracht, welches sich auch im Inneren des Tempels über jeder Thür befindet,

[1]) Die Auslegung dieser Stelle ist nicht ausser Zweifel. Soviel scheint jedoch gegenwärtig festzustehen, dass die πτερὰ nicht identisch mit den Pylonen sind, wie mit Hirt, Gesch. d. Bauk. I. 28 ff. und O. Müller, Handb. d. Archäol. § 220 in der ersten Auflage dieses Buches angenommen war. Schon die französischen Architekten, Descr. de l'Eg. Antq. II. 569 ff. hatten richtig erkannt, dass die Pylonen vielmehr in dem προπύλον μέγα des Strabo zu suchen seien. Für die πτερὰ ergiebt sich dagegen aus dem Zusammenhange der Stelle und aus der sonstigen Bedeutung des Ausdrucks die doppelte, mit Rückmauern versehene und bedeckte Halle, welche rechts und links von den Höfen sich erstreckt. Vgl. darüber namentlich K. Bötticher, Tektonik d. Hell. Bd. I. Exkurs 4. S. 55 ff.; O. Jahn, Ber. d. Sächs. Ges. d. Wiss. 1850. Heft 2. S. 126; und K. B. Stark's Recension der 3. Aufl. von Müller's Handb. d. Archäol., in der Zeitschrift f. d. Alterthumswiss. 1852. S. 76 ff.

die Sonnenscheibe mit einem breiten Flügel auf jeder Seite, ohne Zweifel eine religiöse Weihung oder Segnung des Eingangs. Die Thürpfosten sind mit Sculpturen in kleineren Dimensionen und mehreren Abtheilungen, gewöhnlich Opfer oder Weihungen enthaltend, verziert. Diese Thore sind ganz freistehend, und bezwecken bloss eine ernste Zierde der zum Tempel führenden Strasse, sie können sich daher auch wiederholen, wenn der Raum es gestattet. Diese Strassen von Sphinxen und Thoren führt uns auf die eigentlichen Tempelgebäude, und zwar zunächst auf ein Eingangsthor von höchst imponirender, eigenthümlicher Structur, welches nicht bloss die vorhergegangenen frei stehenden Thore weit überragt, sondern auch überhaupt der höchste Theil des Gebäudes ist. Nach dem Vorgange der Verfasser des grossen französischen Werkes hat man für diese eigenthümlichen Thore den Namen des, oder auch im Plural der, Pylonen adoptirt, ein griechisches Wort, welches die Nebenbedeutung des Grossen wohl gestattet. Diese Pylonen (Fig. 55) bestehen stets aus drei sich augenscheinlich trennenden

Fig. 55.



Vorderansicht der Pylonen.

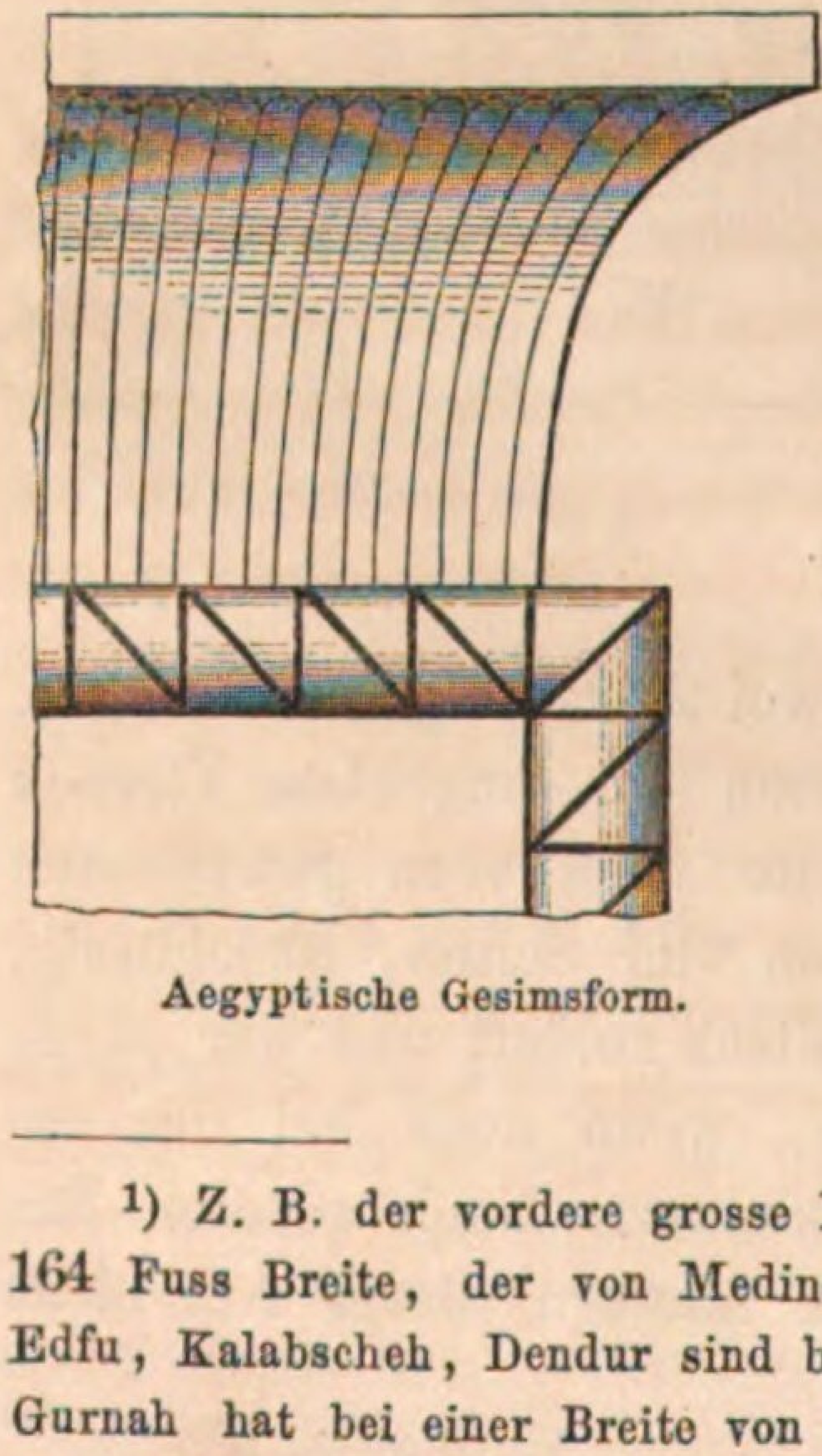
Theilen, einer Thüre in der Mitte zwischen zwei thurmartigen Gebäuden. Jedes dieser beiden ist in seinen Fundamenten ein längliches Viereck von sehr geringer Tiefe im Verhältniss zu der nach vorn gewendeten Breite. Die Mauern sind, und zwar auf allen vier Seiten, abschüssig, so dass das Ganze, wenn man will, pyramidalisch zuläuft und der obere Theil kleiner ist als die Basis des Gebäudes, wenn auch bei der geringen Neigung der Seitenwände nicht viel kleiner. Nach unseren Begriffen sehen sie festungsartig aus, da wir Mauern dieser Art nicht leicht anders als bei Befestigungen kennen.

Die Böschung der beiden Gebäude bringt es mit sich, dass

sie unten wenig von einander abstehen, dann aber je mehr sie steigen, desto mehr auseinander weichen. Die Gestalt der Thüre selbst wird dadurch insofern bedingt, als diese durch die senkrechte Linie ihrer Pfosten etwas von dem Fusse der schrägen Pylonenmauer abschneidet oder bedeckt, und mit ihrem oberen Theile und Gesimse vor den zurückweichenden Mauern derselben vorspringt. Die Höhe der Pylonenthürme erreicht in den meisten Fällen noch nicht einmal die Breite des einen beider Thürme [1]), und hat also weniger als die Hälfte der Breite des ganzen Vorbaues. Man sieht, dass an eine pyramidalische Form nicht zu denken ist.

Die Grösse dieser Dimensionen richtet sich nach der Grösse der ganzen Anlage, und ist daher sehr verschieden; in Theben selbst ist an dem grossen Tempel in Karnak die Höhe 134 Fuss, an dem Tempel zu Luxor nur 73, und an dem zu Medinet-Habu nur 66 Fuss. An anderen Orten findet man sie noch kleiner; der Tempel von Sebua in Nubien hat nur 35 Fuss Höhe. Die architektonische Verzierung dieser Pylonenthürme ist sehr einfach, und keine andere als die, welche alle äusseren Wände haben. Sie bestehen nur aus einer glatten Mauer und einem einfachen Gesimse. Jene ist, wie schon erwähnt, etwas abschüssig, und sowohl an den Ecken als oben von einem Rundstabe eingefasst, übrigens aber durchweg mit farbigem Bildwerk geschmückt.

Fig. 56.



Aegyptische Gesimsform.

Das Gesims besteht bloss aus einer Hohlkehle, von ziemlich starker Ausladung, die an ihrem Rande bloss durch eine geradlinige Deckplatte abgeschnitten ist (Fig. 56). Man sieht, beide Theile ergänzen sich; da die Mauer durch ihre Böschung nach innen eingezogen ist, so bedurfte es einer freien, elastischen Rückbewegung zur Herstellung des Gleichmaasses. Die Bedachung der Pylonen ist, wie die aller ägyptischen Gebäude, eine völlig gerade, die regenlose Gegend kannte das Bedürfniss schräger Dächer nicht. Auch aus diesem Grunde musste das Karnies, da es nichts zu tragen hat, die freie und weiche Rundung

1) Z. B. der vordere grosse Pylon des Tempels von Karnak hat 134 Fuss Höhe bei 164 Fuss Breite, der von Medinet-Habu 66 Fuss Höhe bei etwa 90 Fuss Breite. In Edfu, Kalabscheh, Dendur sind beide Dimensionen gleich (96—50—40). Der Palast von Gurnah hat bei einer Breite von nicht mehr als 72 Fuss eine Höhe von 90 Fuss, und macht also eine Ausnahme, indessen ist die ganze Structur dieses Gebäudes eine ungewöhnliche.

erhalten. Die Pylonenthürme enthalten meistens mehrere, jedoch gewöhnlich unbeleuchtete Zimmer, zu welchen man durch eine kleine unverzierte Thür vom Hofe her auf einer schmalen, mittelst kleiner Luken spärlich beleuchteten Treppe gelangt, und deren Bestimmung ungewiss ist. Man hat vermuthet, dass diese thurmartigen Gebäude, als die höchsten Theile des Tempels, zu den astronomischen Beobachtungen der Priester dienten. Jedenfalls aber war nicht dies, sondern nur die imposante Gestaltung des Einganges ihre wesentlichste Bestimmung. Hiezu dienten denn manche Ausschmückungen, theils bleibende, theils solche, welche nur bei festlichen Gelegenheiten angewendet wurden. Zu jenen gehörten die kolossalen sitzenden oder stehenden Statuen und die Obelisken. An dem Tempel in Luxor war, wie wir sahen, beides verbunden; erst zwei Obelisken, dann vier sitzende Kolosse. Ein besonderer Festschmuck bestand in grossen Mastbäumen mit Fähnlein, welche an den Pylonen prangten. Wir sehen sie in diesem Schmuck auf den Bildwerken dargestellt und an den meisten Pylonen sind die durch die ganze Mauer durchlaufenden, zur Aufnahme dieser Bäume bestimmten Oeffnungen entdeckt [1]). Die Tiefe der Pylonen ist, wie erwähnt, sehr gering, sie erreicht höchstens ein Drittel der Breite eines beider Flügelbauten. Man sieht daran deutlich, dass es sich nur um eine Pforte, nicht um ein Gebäude von selbstständiger Bestimmung handelte. Die Breite dagegen ist überall grösser als die aller dahinter gelegenen Constructionen, und springt etwas über die anstossende Mauer vor. Dieser Vorsprung gleicht in einem Falle nämlich bei dem Tempel zu Edfu, der Tiefe des Pylonen, in allen anderen ist er sehr viel geringer.

An den Pylon schliesst sich gewöhnlich ein offener Säulenhof an, in seltenen Fällen steht er mit einem bedeckten vielsäuligen Raume in unmittelbarer Verbindung. Die Säulenreihen befinden sich entweder nur an beiden Seitenwänden des Hofes, wie an dem grossen Hofe des Palastes von Karnak und an dem ersten Hofe in den beiden grossen Monumenten von Medinet-Habu, oder auf allen vier Seiten, oder auch, wenn der Hof unmittelbar und ohne Trennung an den vielsäuligen Raum stösst, und also auf dieser Seite schon eine Säulenconstruction hat, nur auf drei Seiten. Einige Mal sind die Säulenreihen verdoppelt, in Luxor und in den beiden Grabtempeln auf der Westseite von Theben, in dem einen derselben (Fig. 48) zieht sich die doppelte Säulenreihe jedoch nur auf einer Seite des Hofes hin. Von der Gestalt der Säulen wird

1) Vgl. Descr. de l'Eg. Ant. Tom. II. S. 412, 525 und Vol. III Pl. 57. Pl. 41. Fig. 9.

nachher besonders gesprochen werden; hier nur so viel, dass sie auf ihrem Kapitäl einen Würfel von geringerer Dicke tragen, auf welchem die Steinbalken aufliegen, welche die Säulen unter einander und mit der benachbarten Mauer verbinden und die Decke der Säulenhalle tragen. Die Verbindungsbalken bilden einen Architrav, der jedoch, was bemerkenswerth ist, keine architektonische Begrenzung hat, die Deckbalken aber springen als Gesimse vor, welches, wie bei den Pylonen, von einem Rundstabe eingefasst und als Hohlkehle gestaltet ist. Die Entfernung der Säulen ist verschieden, meistens ungefähr anderthalb, selten bis zwei Durchmesser der unteren Säulendicke.

Der Hof ist wahrscheinlich immer regelmässig gepflastert gewesen, und zwar so, dass der Weg, welchen die Besuchenden zu nehmen hatten, kenntlich war. An mehreren Tempeln hat man diesen Weg entdeckt und gefunden, dass er sich nach dem Inneren des Tempels zu etwas hob. In dem grossen Hofe von Karnak bezeichnen noch zwei Säulenreihen, welche niemals Gebälk getragen zu haben scheinen, diesen Weg, jedoch so, dass sie nur den mittleren Theil desselben, nicht Anfang und Ende umgeben [1]). In Luxor ist zwischen dem ersten und zweiten Hofe ein ähnlicher Gang, welcher die verschiedenen Axen beider Theile des Gebäudes verbindet. Dieser Hof ist es offenbar, den Strabo als Vortempel bezeichnet. Wenn man ihn durchschritten hat, gelangt man niemals sogleich in das innerste Heiligthum, sondern stets in andere vorbereitende Räume, den vielsäuligen Raum und zwei oder drei Vorsäle, die aber alle wesentlicher waren, als der Hof, denn wir finden Tempel von ziemlich bedeutender Grösse, denen die Höfe fehlen, aber keinen, zu welchem nicht ein vielsäuliger Raum führte.

Dieser vielsäulige Raum (vgl. Fig. 48, f) ist so breit, dass er den Platz zwischen den Säulenhallen auf beiden Seiten des Hofes einnimmt, mithin etwas schmaler als die Breite zwischen den Seitenwänden des Hofes, und besteht aus drei oder vier [2]) aufeinander folgenden Säulenreihen, welche die Decke tragen. Im Inneren dieser Halle stehen die Säulen frei, die dem Hofe zugekehrte Reihe ist aber durch kleine Mauern, welche etwa die halbe Höhe der Säulen haben, geschlossen. Die mittleren Säulen — denn die Zahl ist natürlich stets [3]) eine gerade —

[1]) Semper, Der Stil I. 418 bezeichnet diese „Triumphalsäulen" als „Baldachinträger", welche den Weg der Prozession andeuten, „die unter dem Schatten der von ihnen getragenen Schutzdecken dahinzieht."

[2]) Die Halle des Palastes in Karnak hat sehr viel mehr, ist aber auch nach aussen durch einen besonderen Pylon verschlossen und trägt überhaupt einen abweichenden Charakter.

[3]) Mit alleiniger und ebenso natürlicher Ausnahme des Doppeltempels von Ombos.

stehen in grösserer Entfernung von einander als die übrigen, und sind nach dem Hofe zu nicht durch eine Mauer, sondern durch ein Thor verbunden. Gewöhnlich sind diese Säulen des Mittelganges der Halle grösser als die übrigen, damit durch die Seitenöffnungen ihrer höheren Decke Licht falle [1]).

Aus dem vielsäuligen Raume kommt man in eine stets viel schmalere, zuweilen ebenfalls vielsäulige, öfter nur mit einer Reihe Säulen auf jeder Seite versehene Vorhalle, demnächst in einen oder zwei Vorsäle ohne Säulen und dann erst in das innerste Heiligthum, welches immer klein und unbeleuchtet, nur durch diese eine Eingangsthür zugänglich ist, und niemals oder doch höchst selten eine Stelle für die Bildsäule eines Gottes enthält. Nicht selten ist dieses Allerheiligste in einem Stücke aus dem Felsen gemeisselt (ein Monolith), ein Luxus der Arbeit und des Transportes, der selbst für Aegypten sehr gross ist, aber auch eine recht gediegene Weise, um die geheimnissvolle Abgeschlossenheit und die verborgene Würde dieser heiligsten Stelle auszusprechen. Neben und hinter diesem Heiligthume sind wiederum mehrere Kammern, in die man nur aus den Vorsälen gelangen kann, ohne Zweifel für die Aufbewahrung von Geräthschaften und den Aufenthalt dienstthuender Priester bestimmt. Der ganze hintere Raum ist mit einer gemeinschaftlichen Mauer umgeben, entweder in der Fortsetzung der äusseren Mauer des vielsäuligen Raumes oder, was gewöhnlicher, etwas zurücktretend von derselben. Bei dem Ammontempel in Karnak und dem Tempel in Edfu umgiebt ausserdem noch eine äussere Mauer von der Breite des grossen Vorhofes jene innere und bildet dadurch einen schmalen umherlaufenden Hofraum oder unbedeckten Gang.

Wir übersehen jetzt die Anordnung des Tempels und können das Gefühl, das sich darin ausspricht, verstehen. Er ist, ich möchte sagen, ganz Prozession, ganz Wallfahrt, durchweg auf die Erweckung und Verstärkung der andächtigen, staunenden, ehrfurchtsvollen Stimmung, auf Ernst und Schweigen berechnet, womit das Volk oder die Priester, jeder so weit es ihm gebührt, den heiligen Stellen nahen sollten. Alle Wege sind gewiesen, keine Abweichung gestattet, kein Irren möglich. Zwischen den Reihen heiliger Thiere, zwischen den Thoren wandeln wir ehrfurchtsvoll hindurch. Weit, hoch und mächtig zeigt sich die Pforte, gewaltig wie die Wirkungen des Gottes auf die Welt, wie die Erscheinungen, welche zuerst die rohen Völker bewegen, ihre Kniee vor den noch unbekannten Mächten zu beugen. Wer durch diese erste

1) In der Säulenhalle des Tempels zu Edfu sind in der Decke selbst runde Lichtöffnungen.

Pforte eingegangen, athmet wieder freier; ein weiter Hof nimmt ihn auf, heitere Säulen, in reichen mannigfachen Formen mit Pflanzenfülle umgeben ihn. Auch hier ist der Weg bezeichnet, der weiter in das Innere führt, sanft aufwärts gehend; die Seitenwände nähern, die Höfe senken, der Boden hebt sich, alles strebt nach einem Ziele [1]). Nun kommt aber eine zweite Schranke; der vielsäulige Raum, welcher schon mehr dem Inneren angehört, ist zwar soweit geöffnet, dass wir in seine dichte, schattige Fülle und Pracht hineinblicken können, aber der Eintritt selbst ist nicht auf allen Stellen willkürlich verstattet. Die Zwischenräume der Säulen sind geschlossen, nur ein Weg in der Mitte ist geblieben. So gehen wir weiter, nun schon der Zerstreuung des freien Himmels entzogen, von dem Ernst des Baues, von der Heiligkeit der Bildwerke eng umgeben. So umschliessen uns die geweihten Wände immer näher, bis endlich nur der priesterliche Fuss das einsame, tönende Gemach des Gottes selbst betritt.

Wir sehen, das Ganze hat den Ausdruck des feierlichen Ernstes, der ehrfurchtsvollen Annäherung, des priesterlichen Geheimnisses. Erst vorbereitend, Erwartung erregend, dann imponirend, endlich in wohlberechneter Steigerung mehr und mehr in das mystische Dunkel zur innersten Stätte der Weihung und Anbetung einführend.

Diese Anordnung der grösseren Tempel können wir als die Regel betrachten, und an mehreren der erhaltenen Monumente finden wir auch diese und nur diese Theile vor. Ein Musterbild giebt der neuerdings vollständig aufgegrabene Tempel von Edfu, welcher auch durch die höchst einfachen, absichtlichen Zahlenverhältnisse seiner Theile eine besonders überlegte Regelmässigkeit zeigt [2]). Das Eigenthümliche dieser Anordnung besteht aber darin, dass sie nicht geschlossen ist, sondern stets Vergrösserung verträgt. Der Tempel kann ohne Pylonen und Vorhof sein und mit dem vielsäuligen Raum beginnen; er kann aber auch, nachdem er solche Propyläen erhalten hat, nicht bloss durch Sphinxalleen und Vorthore, sondern ausserdem durch vermehrte Vorhöfe und Pylonen vergrössert werden, entweder so, dass man diese dem früheren Eingange vorsetzt, oder dass man auch von einer anderen Seite her Zugänge einrichtet. So erzählt Herodot von einem Tempel

[1]) Wie wesentlich den Aegyptern das Abnehmen der Höhe von vorn nach hinten zu erschien, zeigt besonders der übrigens sehr abweichende Tempel von Erment (Hermonthis), welcher keine Pylonen, sondern bloss einen Vorhof von frei stehenden Säulen hat, von welchen aber die vorderen grösser sind als die hinteren.

[2]) Vgl. Jomard, Exposition du système mêtrique des anciens Egyptiens in der Descr. de l'Eg. Ant. Tom. VII. P. 89.

zu Memphis, an welchem mehrere Könige von verschiedenen Himmelsgegenden her Propyläen bauten, so finden wir noch in Karnak und in dem oben betrachteten Grabtempel (Fig. 48) einen Seiteneingang. Der Tempel hat daher kein gegebenes Maass, sondern ist unendlicher Ausdehnung fähig.

Details.

Wir haben jetzt einen neuen Standtpunkt gewonnen, um die zuerst auffallende Eigenthümlichkeit der ägyptischen Architektur, die schräggerichteten Aussenwände, zu verstehen. Auch sie dienen mit dazu, um die feste Abgeschlossenheit des Tempels auszusprechen. Am deutlichsten fühlen wir dies an solchen Stellen, wo diese schrägen Aussenlinien zugleich mit den senkrechten Linien des Inneren sichtbar sind, besonders an der Vorderseite des vielseitigen Raumes. Während hier der mittlere Theil der Decke von runden Säulen getragen wird, treten auf beiden Seiten die Mauern, gleichsam im Durchschnitt, als Stirnpfeiler vor, und wir sehen an ihnen die schräge Linie des Aeusseren mit der senkrechten Linie des Inneren zugleich, und da diese letztere sich auch in den Säulen wiederholt, so wird es recht augenscheinlich, wie jene Böschung das äusserlich haltende, ab- und zusammenschliessende Princip ist.

Das Aeussere an sich, da es überall nur aus diesen schrägen Wänden und dem stets gleichbleibenden Gesimse besteht, ist höchst einförmig, im Vergleich mit dem Baustyle der meisten anderen Völker selbst schwerfällig. Weder Säulen noch Fensteröffnungen noch irgend andere senkrechte oder horizontale Glieder unterbrechen die einfachen Linien der Mauerböschung und des Gesimses. Aber eben diese einfachen Linien und die grandiose Festigkeit der gleichsam in den Boden sich eingrabenden schrägen Mauern geben dieser Architektur ein ernstes, grossartiges, imponirendes Ansehen. Es steht dies in Verbindung mit der Einförmigkeit der ägyptischen Natur, die immer wieder die breiten Bergzüge mit gerader Krönung, die Ebene des Thals und den stets gleichbleibenden Palmbaum zeigt, dessen zwar schlanker und edler Stamm weder die Mannigfaltigkeit vielfacher Zweige noch die wechselnden Laubmassen unserer nördlichen Holzarten kennt.

Diese einfachen Wände sind zwar keineswegs ohne Schmuck, vielmehr sind sie reich mit einer in hellen Farben bemalten Sculptur bedeckt. Allein diese schliesst sich nicht wesentlich an die Architektur an, sondern ist selbstständig und spielt gleichsam auf den grossen

Wänden umher [1]). So sehr die ägyptische Kunst kolossale Formen liebte, so war doch die Fläche dieser Wände zu gross, um Gestalten, welche sie ganz ausfüllten, darauf zu bilden. Es sind daher stets mehrere Reihen und zwar bei höheren Mauern, namentlich bei den Pylonen, mit einer natürlichen architektonischen Rücksicht unten grössere, oben kleinere. Diese Reihen sind meistens durch Linien oder durch eine Andeutung des Bodens getrennt, aber sie bleiben sich nicht immer auf der ganzen Breite der Wand gleich, sondern ihre Ordnung ist nur ungefähr beobachtet, und übrigens wechseln grössere und kleinere Gruppen von ruhigerer oder bewegter Haltung über und neben einander, mit ihren Menschenmassen, mit Pferden und Kriegswagen und was sie sonst darstellen, wie in der Luft schwebend.

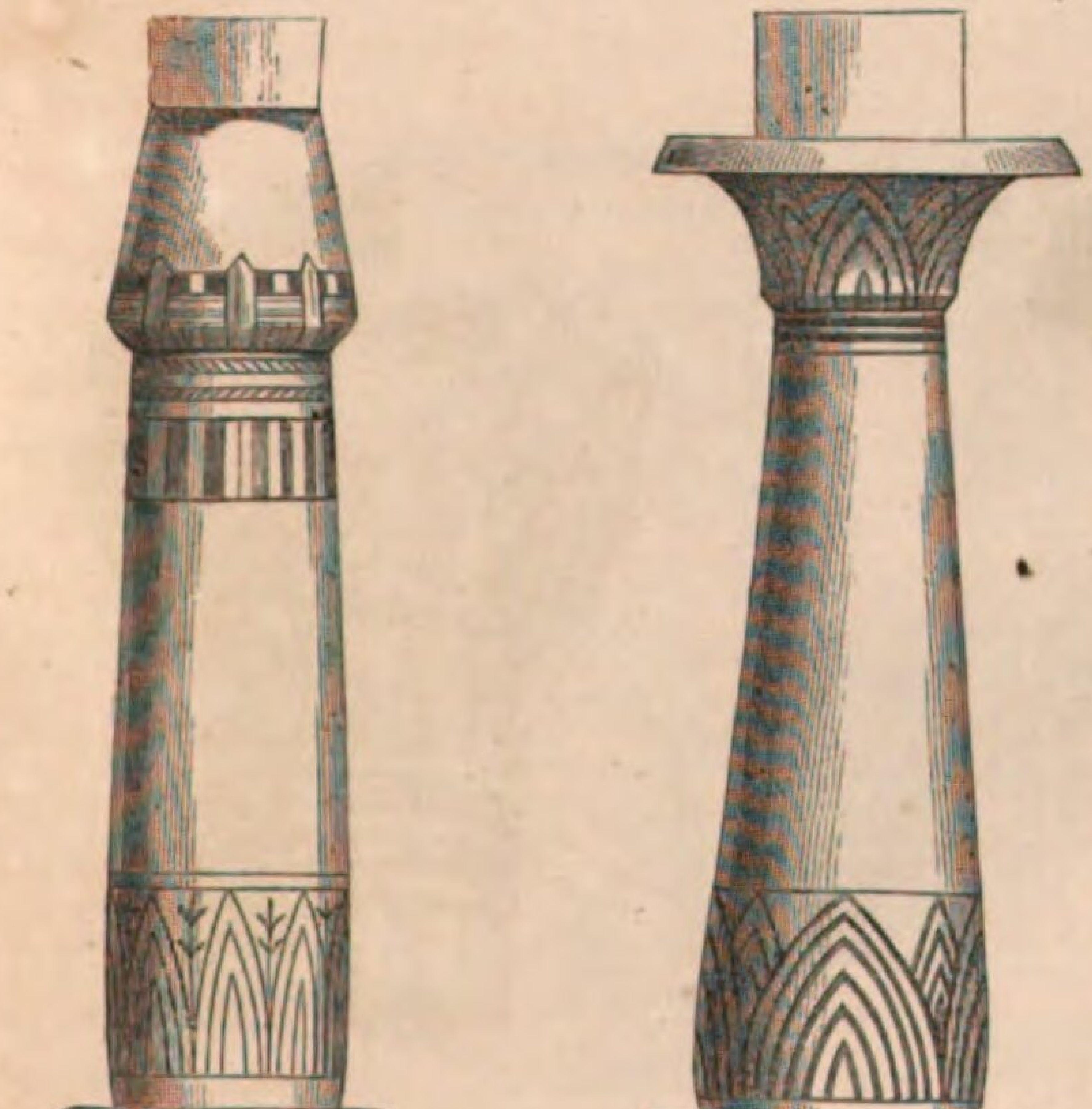
Im Inneren entwickelt sich dagegen ein grosser Reichthum auch des architektonischen Elementes, besonders an den Säulen. Die Form der Säulen ist höchst verschieden, sie schliesst sich überall unverkennbar an Pflanzenformen an, und es ist merkwürdig, dass sich diese Verschiedenheit durchaus nicht, wie in den Baustylen anderer Nationen, auf bestimmte Regeln zurückführen lässt, weder auf scharf geschiedene Säulenordnungen, wie bei den Griechen, noch auf eine historische, nach dem Geiste der verschiedenen Entwickelungsstufen sich ausbildende Folge verschiedener Säulenarten, wie im Mittelalter. Weder für das Verhältniss der Dicke zur Höhe des Stammes, noch für das der Höhe des Kapitäls und des Stammes, noch für die Verjüngung des letzteren bestand irgend eine Regel. Nur das steht fest, dass dem Stamme eine runde cylindrische Gestalt zu Grunde liegt; übrigens ist derselbe zuweilen glatt und nur oben und unten verziert, gewöhnlich aber mit Bildwerk und Hieroglyphen, welche durch horizontale Linien in mehrere grössere oder kleinere Abtheilungen gesondert sind, bedeckt. Nicht selten besteht er aus mehreren verticalen, convex hervortretenden, durch senkrechte Einschnitte von einander gesonderten Streifen, so dass er, wie bei Fig. 50 (vgl. namentlich den Durchschnitt b), einem Bündel von kräftigen Rohrstäben oder Pflanzenstielen gleicht, welche dann durch mehrere horizontale Bänder gleichsam zusammengehalten sind. Die Cannelüren der griechischen Säule haben ihren Namen ebenfalls von Rohrstäben, aber sie entsprechen der Gestalt derselben im umgekehrten Sinne, indem die hohle (concave) Seite nach aussen gekehrt ist [2]). Sie tragen hiedurch dazu bei, die concentrirende innere

[1]) Semper a. a. O. I. 423 bezeichnet die ägyptische Tempelwand geistreich als „mächtige Schreibtafel“ für die Züge der Hieroglyphen.

[2]) Es ist hier nur von den eigentlichen Pflanzensäulen der Aegypter die Rede; die

Kraft des Säulenstammes anschaulich zu machen. Hier dagegen erinnern sie nur an eine volle schwellende Pflanze. Der griechische Säulenstamm kennt ferner keine andere Verzierung, als diese senkrechte Cannelirung, weil der Begriff des Tragens, also die senkrechte Richtung, ausschliesslich festgehalten ist. Hier dagegen haben die Säulen stets auch horizontale Abtheilungen und Bänder. Die Verjüngung ist manchmal sehr stark und kegelförmig, meistens höchst gering oder gar nicht vorhanden (Fig. 57). Die Höhe des Säulenschaftes ist einige Male nur das Dreifache des Durchmessers der unteren Säulendicke, häufiger beträgt sie vier bis vier ein halb und noch mehr, einige Male selbst bis fünf ein halb. Der Säulenstamm ruht fast immer auf einer Basis, die aber nur aus einer einfachen, bald mehr bald weniger starken, kreisrunden Scheibe (Plinthe) besteht, manchmal oben etwas abgerundet, seltener auch zugleich von unten, als eine Art Pfühl. Ueber die Ausladung dieses Grundsteines findet sich ebenfalls kein Gesetz, sie ist mehr oder weniger stark. Eigenthümlich ist es, dass häufig der Säulenstamm an seinem Fusse etwas eingezogen ist, mit einer unverkennbaren Nachahmung des Stieles saftiger Pflanzen.

Fig. 57.



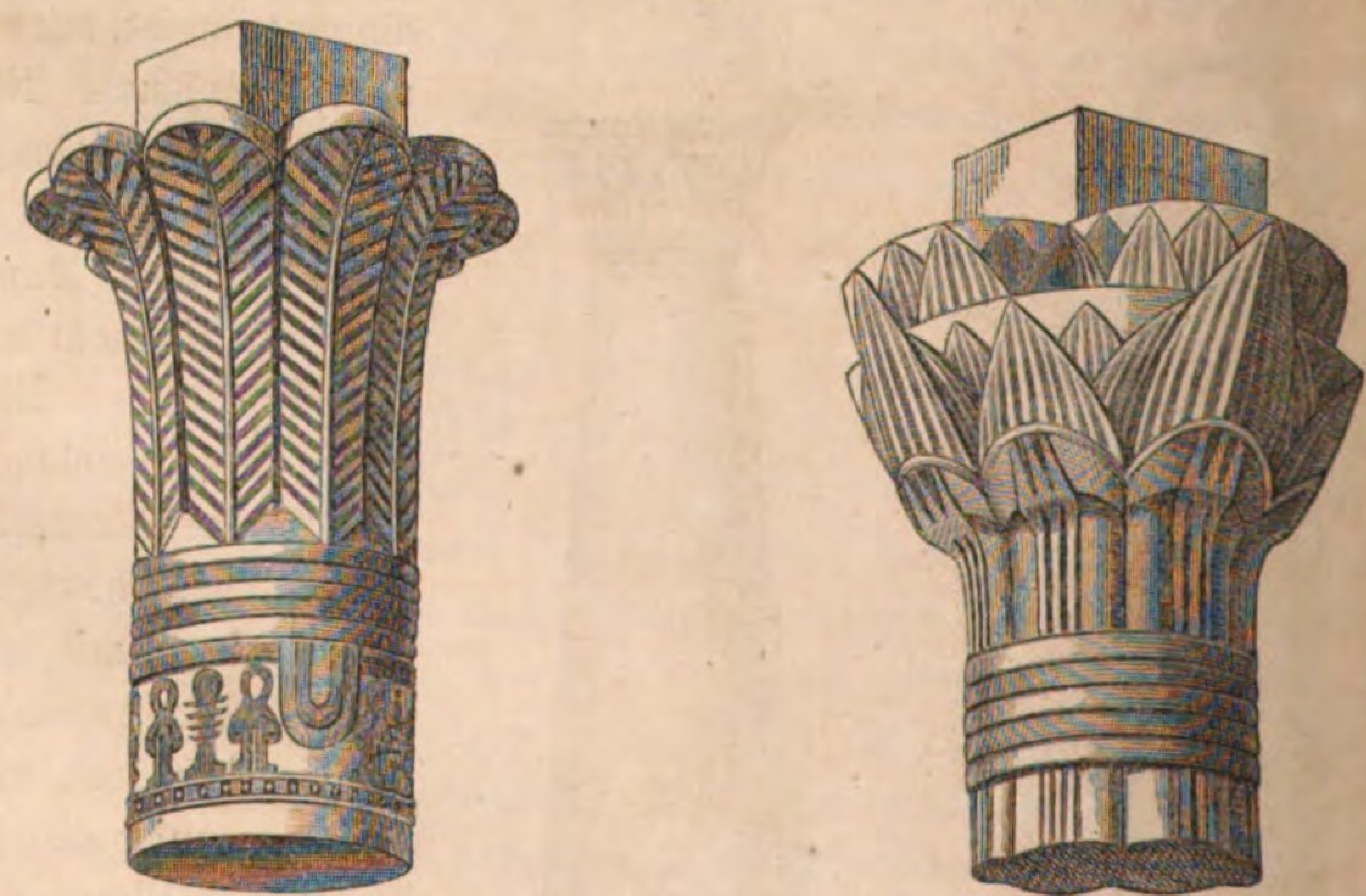
Aegyptische Säulenformen.

Die höchste Mannigfaltigkeit herrscht in den Kapitälen. Einige und zwar die schönsten haben die Kraterform und erscheinen wie Blumenglocken mit ziemlich starker Ausladung, wo sie dann mit weiterer Benutzung des Vorbildes der Blume theils flach anliegende Blätter und einen rund umherlaufenden Ueberfall, theils wirklich vortretende Blätter in

vertiefte Cannelirung der sogenannten Pfeilersäulen (colonnes-piliers) wird weiter unten besonders besprochen.

mehreren Reihen haben (Fig. 57). Am unteren Theile des Kapitäls ist dabei oft eine Verzierung von in einander geschobenen Dreiecken, ähnlich der Blätterscheide, aus welcher der Keim der Pflanze hervorspriesst. Auch am Fusse des Säulenschaftes findet sich oft dieselbe Verzierung, offenbar in gleicher Bedeutung. Andere Kapitäle geben eine Nachahmung der ungeöffneten Knospe oder Samenkapsel, indem sie unten, wo sie auf dem Stamme aufliegen, üppig schwellend hervortreten, und nach oben zu abnehmen: eine architektonisch unzweckmässige und wunderliche Form, welche sich nur aus der Neigung zur Nachahmung der Pflanzennatur in höchst vergrössertem Maassstabe erklären lässt. Diese Form des Kapitäls findet sich oft da, wo auch der Säulenschaft einem Rohrbündel gleicht, und sind dann auch am Kapitäle die einzelnen Pflanzenschäfte bezeichnet. In anderen Fällen ist aber auch dieses Kapitäl mit horizontalen Abtheilungen und hieroglyphischen oder bildlichen Verzierungen versehen. Bei den Säulen beider Art, mit ausladenden oder eingezogenen Kapitälen, liegt das Vorbild des Lotos

Fig. 58.



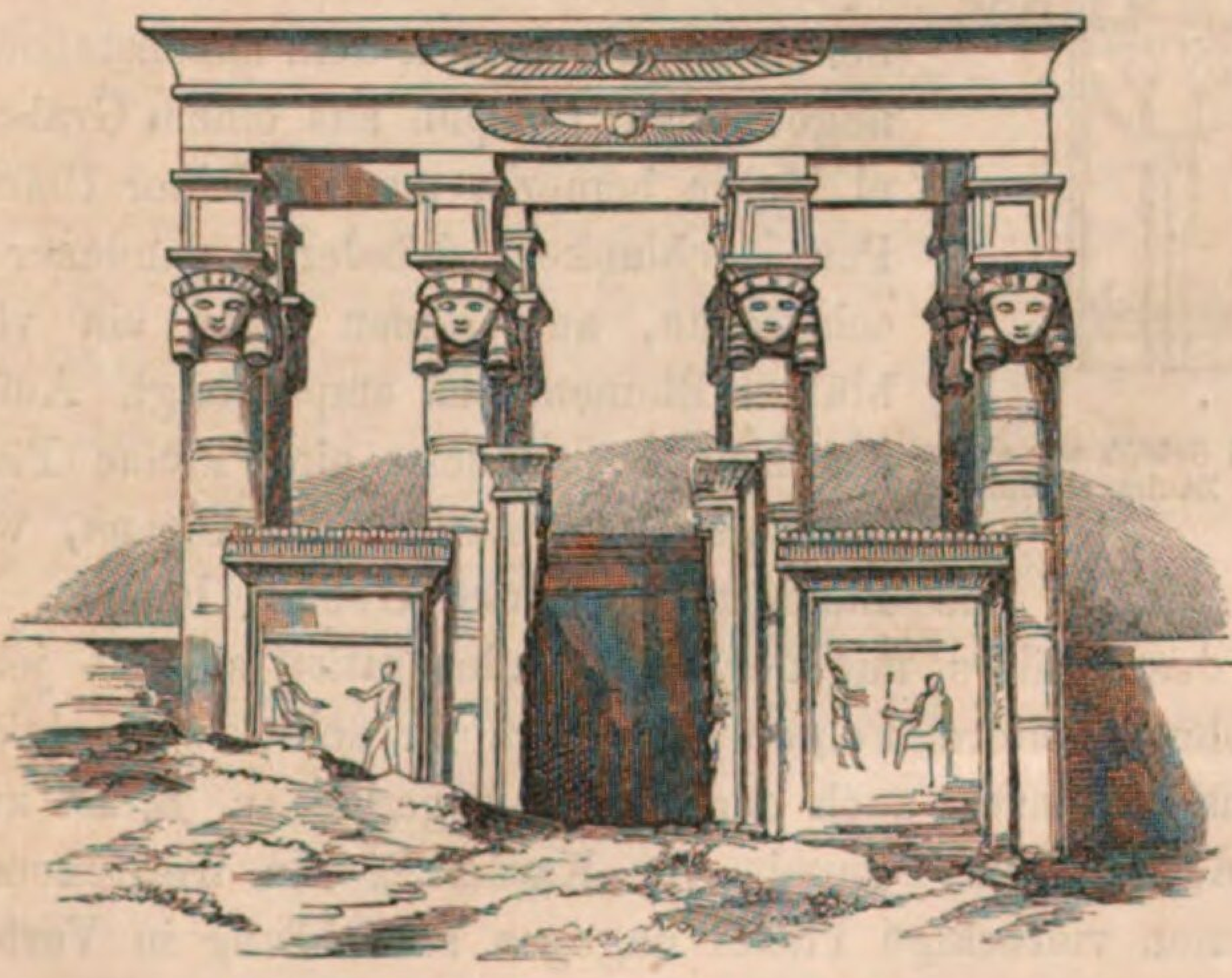
Aegyptische Kapitäle.

zum Grunde, ohne Zweifel aus Rücksicht auf eine symbolische Bedeutung dieser heiligen Pflanze. Dies bestätigen auch einige Basreliefs, auf denen wir kleine Gebäude dargestellt sehen, welche von wirklichen Lotosblumen, und zwar im natürlichen Verhältnisse der Dicke des

Stammes, wie von Säulen getragen werden. Es war daher diese Beziehung etwas durchaus Bewusstes. Auch findet sich häufig am unteren Theile der Wände unter den Reliefs eine aus einer Reihe aufrechtstehender Lotospflanzen bestehende Verzierung, was eine ähnliche Gedankenverbindung vorauszusetzen scheint.

In anderen Fällen sind die Säulen Nachahmungen des **Palmbaumes** (Fig. 58, links), indem sie einen schlanken glatten Stamm, einen Säulenhals von mehreren Ringen und dann, ohne ein architektonisch absonderndes Glied, am Kapitäle die zierliche Form der Palmblätter zeigen. Diese Kapitäle sind im Verhältniss zu dem Stamme etwas grösser als die übrigen, was, da sie nicht körperlich vortreten, sondern mit dem Stamme in einer Linie bleiben, dazu beiträgt, die ganze Säule schlanker erscheinen zu lassen. Wieder andere Säulen mit kolbenförmigem Schaft erinnern an den schwellenden Wuchs der **Papyrusstaude**, deren Blüthenkelch sehr häufig auch den Schmuck der Kapitäle bilden hilft. Oft kommt es vor, dass der Körper des Kelchs nicht einfach rund bleibt, sondern dass sich an den Kern verschiedene Auswüchse, halben Kelchen ähn-

Fig. 59.



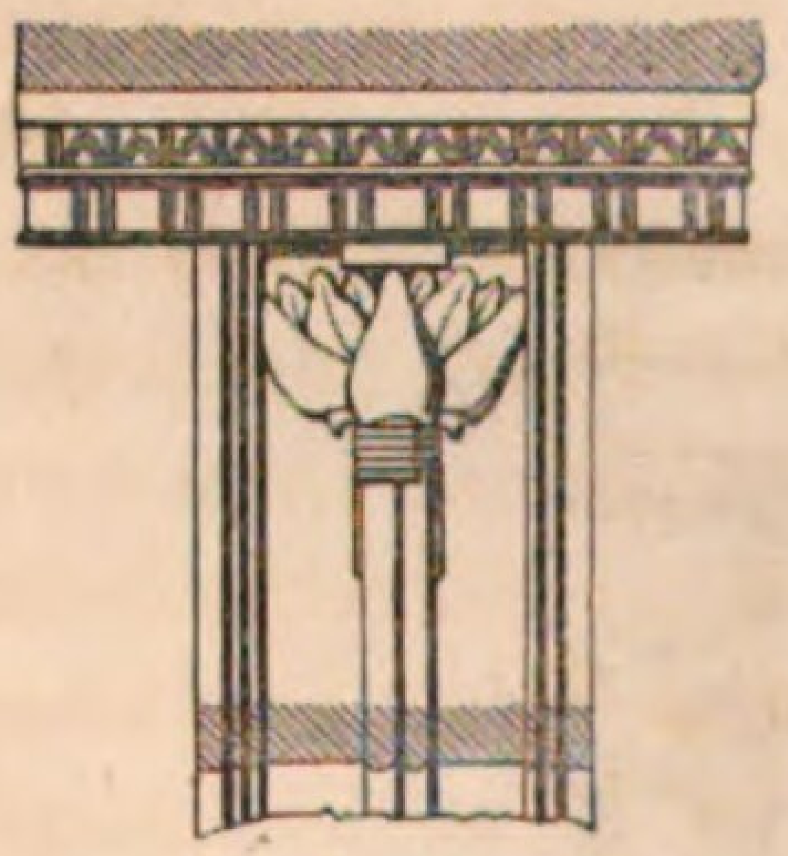
Hathortempel von Dendera.

lich, ansetzen, zwischen denen dann wiederum Bündel von Blättern oder Halmen emporszuspriessen pflegen (Fig. 58, rechts). Diese reichere Form war namentlich in der Epoche der Ptolemäerherrschaft beliebt. Die römische Zeit combinirte sogar den Papyruskelch mit Akanthus und

Geisblattornamenten. In einigen Tempeln haben die Säulen statt des Kapitäles das Gesicht einer weiblichen Göttin, der Hathor, mit einer herabfallenden priesterlichen Haube, und auf dem Kopfe einen Tempel tragend. Das Gesicht wiederholt sich dabei auf vier Seiten des runden Stammes. Ohne Zweifel hatte es stets Beziehung auf die Gottheit des Tempels, wie dies bei dem bedeutendsten Beispiele, dem Tempel der Hathor zu Dendera (Fig. 59), bekannt ist.

Wie bereits oben bemerkt, finden sich auch runde Säulen mit Cannelirungen einige Male, meistens in Grottenbauten, doch bisweilen auch in freistehenden Gebäuden, namentlich in kleinen Gemächern. Man würde sie bei der entschiedenen Abweichung dieser Form von der ägyptischen einer späteren Zeit und der Nachahmung griechischer Vorbilder zuschreiben, wennnicht ihre Verbindung mit den alten Monumenten und mit Inschriften, in welchen die Namen uralter Könige gelesen werden, dies ausschlösse. Viereckige Pfeiler sind namentlich n den Grabhöhlen nicht selten. Sie tragen die lastende Felsendecke bald mit bald ohne Vermittelung eines Abacus und sind häufig an ihrem unteren Ende sockelartig verstärkt. Schon die Frühepoche der sechsten Dynastie leiht dem Pfeiler dann auch einen zierlichen Schmuck. Auf dem nebenstehend (Fig. 60) abgebildeten Beispiel aus einem Grabe von Zauiet el Meitin bemerkt man in feiner Umrahmung ein Paar schlanker, bänderumwundener Pflanzenschäftchen, aus denen oben ein völlig aufgeblühter Blumenkelch emporsteigt. Auf der Spitze des Kelches balancirt eine kleine Platte, gleichsam als Vertreterin des Abacus, worauf dann das mit Stäben und Bändern verzierte Gebälk lagert. Diese Verbindung des Pfeilers mit der Pflanzendecoration scheint jedoch künstlerisch ohne weitere Folgen geblieben zu sein, wenngleich dasselbe Motiv uns vereinzelt auch anderwärts begegnet, z. B. an zwei Granitpfeilern des grossen Tempels von Karnak [1]). In freistehenden Gebäuden kommen viereckige Pfeiler dagegen sehr häufig in Verbindung mit Kolossalstatuen vor, wo dann an Stelle der Säule der Pfeiler die Decke trägt und die Statue zwar durch den Rücken damit verbunden, aber mit freiem Haupte dasteht, ohne etwas zu tragen, also im wesentlichen Unterschiede von den Atlanten oder Karyatiden der griechisch-römischen Architektur, welche selbsttragend sind. Diese einfache viereckige Pfei-

Fig. 60.



Pfeiler und Gebälk aus einem Grabe von Zauiet el Meitin.

1) Descr. de l'Eg., Antq. III. Pl. 30; Lepsius, Dkm. Bd. II. Taf. 80.

lerform erfuhr nun aber zunächst durch Abkantung der Ecken eine Umwandlung in den achtseitigen und sechzehnseitigen Pfeiler, wie er sich theils in den Grabgrotten von Beni Hassan, theils aber auch in Tempeln, z. B. in den ältesten Theilen des grossen Tempels zu Karnak und in einem kleinen Heiligthume nächst dem sogenannten Pavillon in Theben, vertreten findet. Aber auch bei dieser blossen Abkantung des Schaftes blieb man nicht stehen. Die Seitenflächen wurden rinnenartig ausgehöhlt (cannelirt), und zwar sind diese Cannelüren entweder platt und flach eingetieft, wie an der Tempelruine von Amada, oder, wie zu Beni Hassan, Kalabscheh und in der südlichen Ruinengruppe von Karnak, in einer kräftigen Segmentform ausgehöhlt, so dass der Schaft von einem lebendigen Wechsel von Licht und Schatten umspielt wird und sich der völlig entwickelten dorischen Säule bedeutend nähert. Man hat denn auch auf diese ägyptischen Pfeilersäulen von jeher ein grosses Gewicht gelegt und in ihnen eine ältere Form als in den gewöhnlichen pflanzenähnlichen Säulen erblicken wollen. Champollion [1]) gab ihnen den Namen protodorische und hielt sie für das Vorbild der dorischen Säule der Griechen, bei denen er überhaupt eine sclavische Nachahmung der Aegypter annehmen wollte. Letzteres hat nun freilich schon längst seine Berichtigung erfahren, aber der Zusammenhang dieser protodorischen Säule mit Griechenland findet immer noch seine Vertheidiger [2]). Wir müssen daher auf die Details der Frage noch etwas näher eingehen. Vor Allem ergiebt sich, dass in Aegypten von einer strengen Regel, wie sie die griechischen Style zeigen, schon in Bezug auf die Art der Cannelirung keine Rede ist. Während sich die Cannelüren der Pfeilersäulen von Beni Hassan gleichmässig um den ganzen Schaft herumziehen [3]), sind sie an den erwähnten Denkmälern von Karnak und Kalabscheh von vier ebenen Flächen unterbrochen, welche an letzterem Orte fünf, an dem ersteren sieben Vertiefungen in gleichen Abständen zwischen sich haben. Die flachen Streifen sind gleichsam die Reste der alten vierseitigen Pfeilerform, und wurden beibehalten, um verticale Hieroglyphenreihen darauf anzubringen, wie sie uns in

[1]) Lettres S. 302; vgl. A. v. Prokesch, Das Land zwischen den Katarakten des Nil. S. 132.

[2]) Die erste weitere Ausführung der Ansichten Champollion's gab Lepsius in seiner scharfsinnigen Abhandlung: „Sur l'ordre des colonnes-piliers en Egypte, in den Annali dell instituto di correspondenza archeologica, T. IX, Pag. 77; er erblickt in den griechischen Säulenordnungen eine Verbindung der beiden ägyptischen Gattungen, der protodorischen und der pflanzenförmigen: eine Ansicht, der wir, wie der Text ergeben wird, nicht beistimmen können. Vgl. auch Bd. II. S. 120 ff.

[3]) Die von Lepsius a. a. O. erwähnte „colonne à 15 cannelures et un pan droit de Beni Hassan“ steht vereinzelt da.

Kalabscheh erhalten sind. Man sieht schon hieraus, dass den Aegyptern die tiefere künstlerische Bedeutung der Cannelirung, welche wir bei der griechischen Baukunst kennen lernen werden, noch nicht zum klaren Bewusstsein gekommen war. Dasselbe gilt von der Gestaltung des Kapitäls. In der Regel erfährt zwar auch der etwas verjüngte Schaft der ägyptischen Pfeilersäulen oben eine vierseitige Verdickung, aber es geschieht dies nicht etwa durch eine besondere Platte, ähnlich dem griechischen Abacus, sondern durch ein vorspringendes Stück des Architravbalkens selbst. Dazu kommt, dass das wichtige Mittelglied zwischen Schaft und Abacus, der dorische Echinus, hier gänzlich fehlt, während die ägyptischen Pfeilersäulen dagegen mit einer breiten tellerförmigen Basis versehen zu sein pflegen, welche wieder dem dorischen Style mangelt und seinem Wesen auch durchaus widerspricht. Eine scheinbare Ausnahme von dieser Regel machen freilich die oft besprochenen Säulen in der südlichen Tempelruine von Karnak. Hier will man eine Art Echinus und eine dem dorischen Styl nahe verwandte Bildung des Halses gefunden haben [1]). Allein ganz abgesehen davon, dass über das Alter der drei Säulen, welche diese Gattung vertreten sollen, durchaus nichts Bestimmtes zu ermitteln ist [2]), die Frage über den Einfluss der ägyptischen auf die griechische Architektur dadurch also keinenfalls beträchtlich gefördert werden könnte, ist es auch kürzlich mehr als wahrscheinlich gemacht worden [3]), dass diese vermeintlichen Kapitäle von Karnak in Wirklichkeit nichts Anderes als Basen sind, als deren gewöhnliche tellerförmige Platte man demnach den sogenannten Echinus zu betrachten hat. Der Beweis, dass die dorische Säule der Griechen ihr Vorbild in Aegypten habe, ist daher noch keineswegs erbracht, und würde bei dem organischen Zusammenhange des griechisch-dorischen Styles in sich selbst auch kaum genügen, eine Entlehnung von dorther zu begründen [4]).

Auf dem Kapitäl der Pflanzensäulen befindet sich ebenfalls nicht, wie bei den griechischen Säulen, eine über den Umkreis desselben hinausragende Abacus-Platte, sondern ein Würfel, d. i. eine Platte von grösserer Höhe und geringerer Breite. Bei den kelchförmigen Kapitälen (Fig. 57 und 58) ist dieser Würfel stets kleiner als der obere Theil des Kapitäls, dessen Ränder daher nicht belastet sind, wie wir schon bei der Pfeiler-

1) Edw. Falkener, Museum of classical antiquities. I. 87 ff., und danach Fr. Kugler, Geschichte der Bauk. I. 28, und Semper, Der Stil I. 419.

2) Bursian, in Jahn's Jahrb. 1856. S. 426 ff.

3) R. Bergan und G. Erbkam, in Gerhard's Archaeol. Zeitg. 1863. Anzeiger S. 115*—119*. Vgl. auch R. Lepsius, Denkm. Abth. I. Bd. I. Taf. 83.

4) Die sogenannte protodorische Säule verhält sich zum dorischen Styl ungefähr ebenso, wie die vereinzelt oder doch in anderen Verbindungen vorkommenden Spitzbogen zum gothischen Bau.

verzierung von Zauiet el Meitin sahen, an den knospenförmigen Kapitälen hat er häufig die Breite des oberen eingezogenen Theiles der Knospenform. Auf diesem Würfel liegen dann die Steinbalken, welche den, wie schon erwähnt, gewöhnlich nicht weiter architektonisch verzierten Architrav bilden, und es entsteht daher da, wo das Kapitäl breiter ist als der Würfel, zwischen diesem breiteren Theile und dem entsprechenden des Balkens eine Lücke, welche mit der sonstigen augenscheinlichen Festigkeit des Baues nicht harmonirt.

Die Mannigfaltigkeit gehörte für die Aegypter so sehr zum Wesen der Säule, dass auch die Säulen und namentlich die Kapitäle in einer und derselben Reihe gewöhnlich nicht gleich bleiben, sondern wechseln, doch stets mit symmetrischer Wiederholung. Bei den Säulenreihen, welche die Längenrichtung des Gebäudes haben, also z. B. bei den Säulen zur Rechten und Linken des Weges in den Vorhöfen, sind daher stets die einander gegenüber stehenden Säulen gleich. Bei Säulenreihen in der Breitenrichtung, also bei den Säulen des vielsäuligen Raumes geht die symmetrische Beziehung von der Mitte aus, so dass zuerst die beiden Säulen neben dem Mittelgange, obgleich unmittelbar neben einander stehend, dann die auf jeder Seite benachbarten, dann das dritte Paar gleiche Kapitäle haben. Es ist dies ein merkwürdiger Beweis, wie sehr die Aegypter ihre Architektur perspectivisch betrachteten; diese eine Reihe wird nicht wie eine dem Beschauer als ein Ganzes entgegenstehende Linie angesehen, sondern als ob sie durch das Zusammenrücken oder gleichsam Aufmarschiren zweier Säulenreihen entstanden wäre; sie deutet daher auch die perspectivische Auffassung aus einer angemessenen Ferne an. Bei dieser Verschiedenheit der einzelnen Säulen wird ihr Zusammenhang durch die Uebereinstimmung ihrer Linien erhalten; die horizontalen Abtheilungen in den Verzierungen des Säulenstammes, die unteren und oberen Linien des Säulenhalses und des Kapitäls haben dieselbe Höhe, und das Auge behält daher eine Verbindung, wie das Taktmaass, durch welches der Wechsel der einzelnen Töne in der Musik gebunden wird. Indessen sind auch von dieser Regel zarte Abweichungen gestattet, und es findet sich namentlich in solchen Säulenreihen, z. B. im Tempel zu Edfu, neben anderen Kapitälen auch das Palmenkapitäl, welches etwas tiefer unten anfängt als die übrigen. Bei seiner schlanken weichen Gestalt giebt dies aber kein Hinderniss und das Auge gleitet leicht darüber fort, um an der nächsten Säule die frühere, nur momentan verlassene Regel wieder zu finden. Sogar die Säulen mit dem Kapitäl des Hathorkopfes finden sich mit anderen vermischt vor.

Uebrigens ist dieser symmetrische Wechsel kein festes Gesetz,

sondern es giebt auch Reihen von überall gleichen Säulen. So sind die hathorköpfigen Säulen in Dendera in jedem Raume völlig gleich, ebenso die der sogenannten Typhonien und die zierlichen Palmensäulen an dem Gebäude zu Antaeopolis.

Zu der Mannigfaltigkeit der Säulenformen kommt demnächst der Wechsel der bunten Farben. Weder äusserlich noch innerlich ist der Stein in seiner natürlichen Farbe gelassen. Mauern, Säulenstämme, Thürpfosten, Gesimse, Decken, alles ist mit Bildwerk oder Verzierungen bedeckt, mit Stucco bekleidet und in hellleuchtenden, noch jetzt meistens wohlerhaltenen Farben bemalt. Diese Bildwerke sind indessen gewöhnlich in architektonischem Sinne geordnet. Sie bestehen meistens aus sitzenden oder stehenden Profilgestalten, in ganzen Reihen mit gleicher oder doch ähnlicher Haltung, entweder prozessionsartig einander folgend, oder in der Handlung der Anbetung oder Weihung einander gegenüberstehend. Solche Gruppen wiederholen sich dann hinter einander oder auf beiden Seiten symmetrisch, und haben an den Wänden stets die Richtung oder doch eine Beziehung auf die Mitte. Im Inneren sind sie meistens in kleineren Dimensionen, so dass die Wände oder Säulen desselben Raumes mehrere Reihen solcher Darstellungen zwischen gleichlaufenden Linien enthalten. Am Fusse der Säulen und Wände sind dann mehr architektonische, bedeutungslose Verzierungen.

Ueber den Thüren befindet sich als stets wiederkehrendes Symbol die geflügelte Sonnenscheibe, welche gleichsam segnend über dem Eingange schwebt, und in ihrer mittleren Kreisgestalt den perspectivischen Augenpunkt sehr deutlich bezeichnet; zu beiden Seiten dieses Symbols sind dann die Gestalten symmetrisch und nach der Mitte hin geordnet. Diese Symmetrie bewirkt auch, dass die Farben regelmässig wechseln. Da überdies die Aegypter, wie unten näher anzuführen, nur eine geringe Zahl von kräftigen und einfachen Farben besassen, denen sich die Natur fügen musste, so lässt es sich erklären, dass auch das Bunte der Bildwerke die architektonische Einheit keineswegs stört, und dass vielmehr der einfache Eindruck der grandiosen Formen durch die fortwährend herrschende Symmetrie, durch die Beziehung der höchsten und buntesten Mannigfaltigkeit auf die innere Ordnung eher verstärkt als vermindert wird. Das schon vor dem Eintritt in den geweihten Raum ehrfurchtsvoll gestimmte Gemüth wird nun auch zu dem Gefühle angeregt, wie aller Reichthum der Welt nur der Macht des Gottes diene und sie verherrliche. Der Wechsel der Formen und Farben verliert dadurch den Charakter eines heiteren Spiels, und erhält vielmehr die Bedeutung reicher feierlicher Pracht. Besonders ausdrucksvoll in diesem

Sinne sind die Kolossalstatuen der Pfeiler, welche zuweilen die Stelle der Säulen vertreten. Wenn die Säulen derselben Reihe wechselnde Formen zeigen, so sind dagegen diese menschlichen Gestalten vollkommen gleich neben einander gestellt, gleich in Grösse, Zügen und Haltung. Sie sind stets aufrecht stehend, das Haupt mit der hohen Krone (Pschent), der Körper nur mit dem gewöhnlichen ägyptischen Schurz um die Hüften bekleidet, die rechte Hand mit dem mystischen Zeichen des Nilschlüssels — der Gestalt eines Kreuzes mit einem Griff an dem oberen Theile — bewaffnet, beide Arme entweder über der Brust gekreuzt oder gerade anliegend am Körper herabhängend, die Füsse entweder parallel neben einander oder der eine etwas vorschreitend, die gewölbte Brust durch die gerade Haltung stark heraustretend. Man denke sich nun lange Reihen solcher Gestalten, von einer kolossalen, das Maass gewöhnlicher Menschengrösse drei oder viermal enthaltenen Höhe [1]) in dieser feierlich starren, gebundenen Haltung, um sich vorzustellen, welchen Eindruck dies auf den machen musste, der zwischen ihnen hindurch wie zwischen Schaaren von Tempelwächtern den Tempelhallen zuwanderte. Der Mensch betrachtet die menschliche Gestalt theilnehmend; der feierliche Ernst, das zurückgehaltene gebundene Wesen dieser Kolosse musste sich auf den Beschauer übertragen. Charakteristisch ist der Unterschied zwischen diesen menschlichen Kolossen und den pflanzenähnlichen Säulen. Bei diesen Mannigfaltigkeit, Wechsel, ein heiteres Spiel der freien Phantasie, soweit es im ägyptischen Style möglich war; bei jenen strenger Ernst, Uniformität. Man erkennt auch hier die Grenze, welche die Priestersatzung gezogen und dem ägyptischen Wesen tief eingeprägt hatte. Im Gebiete der allgemeinen leblosen Natur war der Phantasie eine gewisse Freiheit gestattet, sobald aber das menschliche, sittliche Gebiet berührt wurde, trat Ernst und Zwang ein. Indessen liegt dieser Eigenthümlichkeit des ägyptischen Wesens auch eine feste Wahrheit zu Grunde; denn die menschliche Natur ist zu bedeutend, um den bunten Wechsel zu ertragen, welcher in der Pflanzenwelt zu Hause ist. Sie geht sofort in das Wilde und Grausenhafte über, lässt sich nicht in den Schranken einer leichten Mannigfaltigkeit halten.

Jedenfalls ist diese Anwendung der Pflanzenform höchst bezeichnend für die Richtung der Phantasie der Aegypter. Die Säule mit ihren einfachen Hauptgliedern, dem runden einfachen Stamm und dem sich erweiternden ausladenden Kapitäl, hat schon an und für sich eine

[1]) Die Kolosse des Hofes im Palast von Medinet-Habu haben 23 Fuss Höhe. Descr. de l'Eg. Ant. I. 2. S. 68.

naturgemässe, sowohl statische als ästhetische Wahrheit. Mit dieser Gestalt kann man die Blume in ihrer ähnlichen Verbindung von Stiel und Kelch allenfalls augenblicklich vergleichen, aber es muss uns sogleich einfallen, dass die leichte, schwache, vergängliche Blume nicht zum Tragen geschaffen ist, und sich daher wenig zum Repräsentanten der bleibenden kräftigen Stütze eignet. Deshalb ist auch eine Nachahmung ihrer Formen an den Säulen nur dadurch ausführbar, dass man der Natur Gewalt anthut, den Säulenstamm im Verhältniss zum Kapitäl viel stärker bildet, als der schlanke Stiel unter der entfalteten Blüthe ist. Es verbindet sich daher hier auf eine eigenthümliche, anderen Nationen fremdartige Weise eine bis in's Einzelne gehende Nachahmung mit einer Entstellung der Natur, oder, wie wir vielleicht richtiger sagen, das nachahmende, plastische Princip ist mit dem freigestaltenden, architektonischen gemischt. Erinnern wir uns an die Schlüsse, welche wir oben aus dem Gebrauche der Hieroglyphen auf den Charakter des Volkes zogen, so finden wir sie hier bestätigt. Auch hier ist das flüchtige Bild fixirt, der Vergleich, welcher nur eine einseitige Wahrheit hat, und bei näherer Betrachtung nicht Stich hält, festgebannt und in einen bleibenden Typus verwandelt, die Metapher in Stein ausgeprägt. Die ursprünglich angeregte, lebendige Phantasie ist sofort gebunden, und ihre Kraft, welche in's Weite strebte, hat sich nun nach innen gewendet und das zuerst empfangene Bild körperlich ausgearbeitet. Wir sehen aber hier diese Eigenthümlichkeit von einer besseren Seite. In Beziehung auf die Schriftsprache war sie nur Fessel des freien Geistes, auf dem architektonischen Gebiete wird sie die Mutter der festen durchgebildeten Gestalt.

Andere Tempelformen.

Wir haben oben die Anordnung des gewöhnlichen grossen Tempels betrachtet, und gesehen, wie er bei grösserer oder geringerer Vollständigkeit seiner Propyläen in seinen inneren wesentlicheren Theilen, von dem vielsäuligen Raume an bis zum innersten Heiligthume, stets derselbe bleibt. Diese dehnbare, stets grösserer Ausdehnung fähige, und daher eigentlich nie abgeschlossene Gestalt war charakteristisch für ihn. Es giebt aber auch eine andere Tempelform, welche mehr abgeschlossen ist, und eher an die Form des griechischen säulenumstellten Tempels erinnert. Es sind dies die sogenannten Typhonien. Dieser Name wird wenigstens da mit einigem Recht angewendet, wo an den Säulenkapitälen dieser kleinen Heiligthümer die Missgestalt des

ägyptischen Gottes Typhon ausgemeisselt erscheint. Nach einer anderen Erklärung soll die Geburt dieses Gottes, der deshalb die Kindesgestalt erhielt, in den Tempeln gefeiert werden. Dies könnte namentlich da der Fall gewesen sein, wo die kleinen Heiligthümer als Nebentempel grösserer Anlagen auftreten, welche dem Cultus einer Göttertrias von Mann, Weib und Kind gewidmet sind. Man nennt sie dann Eimisi oder Mammisi. Die häufigen Beispiele dieser Gattung sind sämmtlich aus ptolemäischer Zeit. Wir betrachten hier nun die selbstständigeren Typhonien etwas näher. Sie bestehen aus einem einfachen Hause, in Gestalt eines länglichen Vierecks, welches den Eingang auf der schmalen Seite, und innerlich zwei oder drei aufeinander folgende Gemächer ohne Säulen hat, äusserlich dagegen auf allen vier Seiten von einem Säulengange umgeben ist. Von dem griechischen Tempel (Peripteros) unterscheiden sich diese Gebäude aber zunächst dadurch, dass an den vier Ecken nicht Säulen, sondern einfache Mauerpfeiler ohne Kapitäl oder Gesims stehen, welche unten mit dem Unterbau, oben mit dem, wie immer, nicht architektonisch begrenzten Steinbalken des Architravs in ununterbrochenem Zusammenhange stehen. Zwischen diesen Pfeilern stehen dann die Säulen, die also auf jeder Seite gleichsam von einem Mauerrahmen eingeschlossen sind. Es bildet sich daher gar nicht eine zusammenhängende Säulenreihe. Ueberdies stehen die Säulen nicht in gleicher Entfernung von einander, sondern die Intercolumnien der schmalen Seiten sind bedeutend weiter, die der breiten bedeutend enger. Deshalb sind denn auf der Vorderseite immer nur zwei Säulen zwischen den Mauerpfeilern, während an den breiten Seiten häufig sechs, wie in Edfu und Hermonthis, bisweilen sogar neun, wie in Dendera, angebracht sind. Die Rückseite hat gewöhnlich auch nur zwei, in Dendera jedoch fünf Säulen. Bei der griechischen Säulenhalle ist ein gleicher Abstand der Säulen auf allen Seiten, die gleiche Zugänglichkeit von allen Punkten wesentlich, hier ist nur ein Zugang gelassen. Der ganze Tempel steht auf einem senkrechten Unterbau, zu welchem nur vor dem Eingange der Cella in der Mitte der schmalen Vorderseite eine Treppe hinaufführt. Die Säulen sind ferner durchweg mit einer Mauer von etwa der halben Höhe des Stammes verbunden, wie an den vielsäuligen Räumen, und nur jener Treppe entsprechend tritt bei dem mittleren Intercolumnium der Vorderseite eine zwischen die Säulen auf recht unschöne Weise eingeschobene Thür an die Stelle der Mauer. Rechnet man noch hinzu, dass diese Tempel, statt des griechischen Giebels, nur das gewöhnliche flache Dach und das einfache Gesimse der ägyptischen Architektur haben, so bleibt die Aehnlichkeit dieser Gebäude mit dem griechischen Peripteros nur im

Grundrisse, während der Eindruck ein ganz verschiedener ist. Sie sind nicht, wie jene, ein in sich harmonisches Ganzes, sondern behalten etwas Fragmentarisches, ihre Säulenreihen bilden nicht freie, überall zugängliche Hallen, sondern die offenen Stellen oberhalb der kleinen Verbindungsmauer erscheinen nur wie Fensteröffnungen eines abgeschlossenen Korridors [1]). Die schmale Treppe, die weit gestellten Säulen der Vorderseite bezeichnen den Zugang, während die dichten, überdies durch Mauern verbundenen Säulenreihen der langen Seiten sich nur als Fortschritt ankündigen, und die Rückseite, wenigstens da, wo sie eine grössere Zahl von Säulen als die Eingangsseite hat, den Schluss ausspricht. So erscheint das Gebäude nur unter dem Gesichtspunkte des Zuganges, nicht wie in der griechischen Baukunst als ein selbstständiges Ganzes.

An eine Nachahmung griechischer Architektur, die man vermuthet hat, ist daher auch bei diesen Tempeln nicht zu denken. Sie haben in jeder Beziehung ganz ägyptische Formen, und zeigen in den stehengebliebenen Resten der Aussenwände oder Mauerpfeiler selbst die für Aegypten charakteristische schräge Stellung. Indessen ist es nicht unwahrscheinlich, dass diese Tempelgattung eine spätere war. In Theben finden wir sie nicht, sondern nur an solchen Orten, wo wir die Gebäude aus Gründen des Styls oder nach Inschriften für jünger halten müssen, z. B. in Philae, Elephantine, Edfu, Dendera. Sie erscheinen immer nur als Nebengebäude bei grösseren Tempeln, wodurch sich denn manche architektonischen Abweichungen von denselben erklären. Es bedurfte bei ihnen nicht der gewaltigen Pylonen und Vorhöfe, da die des Haupttempels auch ihnen zu gute kamen. Auch mochte wohl eine religiöse Rücksicht dabei mitwirken. In den meisten dieser Tempel ist an den Würfeln über den Säulen jene abenteuerliche Gestalt angebracht, gnomenartig, bärtig, mit verzerrtem grinsendem Gesichte und gespreizten Beinen, völlig diabolischen Ansehens, und gegen die würdige Ruhe und den edlen schlanken Körperbau der übrigen ägyptischen Götter merkwürdig contrastirend. Man hält sie, wie gesagt, für das Bild des neidischen, feindlichen Gottes Typhon, und nimmt an, dass der ägyptische Aberglaube neben dem der Verehrung einer freundlichen Gottheit gewidmeten Tempel, auch einen kleineren Bau zur

[1]) Der jetzt verschwundene Tempel in Elephantine hatte, den Abbildungen zufolge, nur auf beiden schmalen Seiten je zwei Säulen, auf den langen Seiten dagegen keine Säulen, sondern Mauerpfeiler, mit welchen die kleinen Verbindungsmauern verschmelzen, so dass die Oeffnungen zwar ebenso gross sind, als ob Säulen mit Zwischenmauern da ständen, aber völlig die Gestalt von Fensteröffnungen tragen. Vgl. Descr. de l'Eg. Ant. I. Pl. 34 ff.; Champollion, Lettres 171 ff.

Beschwichtigung des schädlichen Dämons gestattet habe, eine Annahme, welche, so wenig sie unseren Religionsbegriffen entspricht, mit den Ansichten der Aegypter, so viel wir sie kennen, nicht unvereinbar scheint.

Die Anordnung der Höhlenbauten bedarf kaum einer genaueren Betrachtung; sie schliesst sich, soviel es die Natur des Felsens erlaubte, an die Tempelform an. Bei den beiden Monumenten von Ipsambul in Nubien erkennen wir sogar eine Nachahmung der Pylonen, indem die Felswand zu beiden Seiten des Eingangs in schräger Richtung behauen, und in Nischen mit stehenden und sitzenden Kolossalstatuen verziert ist. Wir sehen gewissermaassen die Kolosse und Pylonen, die bei freistehenden Bauten. getrennt waren, in eine Reliefdarstellung zusammengedrängt. Bei den meisten Grottentempeln bildet ein Hof, bald im Freien liegend, bald aus dem Felsen gehauen, oder eine bedeckte Halle den Eingang, an den sich dann ein Vorsaal und dahinter kleinere Räume anschliessen, in denen nach Bedürfniss Säulen oder Pfeiler ausgespart sind. In ähnlicher Weise sind auch die grösseren Grabhöhlen bei Medinet-Habu, die Königsgräber im Thale Biban el Moluk und die Gräber von Beni Hassan eingerichtet. Die Vorhalle gewöhnlich unter freiem Himmel, dann mehr oder weniger Säle und Gemächer, endlich von diesen ausgehend in verschiedenen Richtungen schmale Gänge, in welchen dann die Mumiensärge in brunnenartigen Vertiefungen stehen. Diese Nachahmung der Formen des freien Baues zeigt ebenso wie die Anwendung der Säulenform statt viereckiger Pfeiler, dass die unterirdischen Bauten nicht als die ersten und ursprünglichen Leistungen der ägyptischen Architektur anzusehen sind.

Paläste, Burgen und Häuser.

Die **Paläste** haben im Wesentlichen den Schmuck und die Anordnung der Tempel, nur dass bei ihnen die Andeutung des Fortschreitens zu einem inneren Heiligthume nicht so strenge festgehalten, und der ganze Raum mit seinen Vorhöfen und vielsäuligen Sälen in einem oder zwei Geschossen einfach nach dem Gesetze der Symmetrie geordnet ist.

Einen mehr **burgartigen** Charakter hat das merkwürdige kleine Gebäude bei Medinet-Habu, welchem die französischen Gelehrten den Namen Pavillon gegeben haben. Es besteht aus drei Thürmen mit geneigten Seitenwänden und einer zinnenförmigen Bekrönung, welche durch zurückspringende niedrigere Mauern verbunden sind. Die verschiedenen, durch ihren bildlichen Wandschmuck berühmt gewordenen

Zimmer, in welche der zweistöckige Bau zerfällt, empfangen ihr Licht durch grosse Balconöffnungen und Fenster, welche bei ihrer grossen Seltenheit beachtenswerth sind. Sie haben ebenfalls geneigte Seitenpfosten und heben sich mittelst einer von Bildwerk umsäumten Einrahmung deutlich aus der Wandfläche heraus[1]). Aehnliche thurmartige Bauten, aus Granit oder Sandstein felsenfest gefügt, schirmten Oberägypten gegen die südlichen Reichsfeinde. Auch die Umwallungen der Städte, wie sie uns z. B. bei dem alten Eileithyia in doppelten Linien erhalten sind, scheinen mit solchen Thürmen ausgestattet gewesen zu sein. Die Reste führen stets auf eine streng mathematische, meistens viereckige Anlage. In manchen Fällen bleibt es zweifelhaft, ob der Bau nicht ebenso sehr gegen die Ueberschwemmungen des Niles wie gegen feindlichen Ueberfall Schutz gewähren sollte.

Von der Beschaffenheit der bürgerlichen Wohnhäuser des alten Aegyptens haben wir nur annähernde Vorstellungen. Keine Ruine zeugt von ihrer Anlage und auch die Schriftsteller bieten uns nur wenige vereinzelte Notizen. Dagegen sind die ziemlich häufigen Darstellungen von Wohnungen auf den Wandbildern und Reliefs nebst einigen in Gräbern gefundenen kleinen Modellen von Häusern und einzelnen häuslichen Einrichtungsgegenständen immerhin genügend, um wenigstens den allgemeinen Charakter der ägyptischen Privatarchitektur danach festzustellen. Den Mittelpunkt des Hauses bildete der Hof. An ihn schlossen sich die reihenweise geordneten Wohnräume, sei es ringsum, sei es nur auf einigen Seiten, gewöhnlich in zwei Geschossen, in Theben, wenigstens nach dem freilich verdächtigen Zeugnisse Diodor's (I. 45), auch wohl in vier bis fünf Geschossen übereinander. Die Räume öffneten sich gegen den Hof nicht selten durch säulengetragene, vermuthlich hölzerne Gallerien. Die Häuser hatten flache Dächer, welche mit Veranden und kleinen Gartenanlagen geschmückt waren[2]). Eine Ausnahme bilden die von Herodot (II. 95) erwähnten Thürme, vermuthlich besondere Anbauten, in welchen die Bewohner bestimmter Gegenden zur Nachtzeit gegen die Mückenschwärme Schutz suchten. Auch über die weitere architektonische Durchbildung des ägyptischen

[1]) An dieser Stelle möge auch die eigenthümliche Fensteröffnung eines kleinen ptolemäischen Tempels auf der Westseite von Theben, Der el Medinet genannt, Erwähnung finden. Der Sturz wird hier von drei Säulchen getragen, die Brustwehr ist abgeschrägt, zierliche Ornamente schmücken die Laibung und den Hauptbalken. Vgl. die Abbildung bei Lepsius, Dkm. Abth. I. Bd. 2. Bl. 88, leider ohne nähere Situationsangabe des Fensters.

[2]) Rosellini, Monum. T. II. Tav. LXXIII. 1; Canina, Architettura antica. Sez. I. Tav. 123—125; Wilkinson, Manners and customs II. 119—122.

Hauses bieten uns die Wandverzierungen der Gräber und der Sarkophage einige willkommene Aufschlüsse. Da Nilziegel und Holz die vorherrschenden Baumaterialien für diesen Zweig der Architektur bildeten, so konnte natürlich von jener monumentalen Würde und Grossartigkeit, wie wir sie an den Tempeln und Grabdenkmälern der Aegypter bewundern, hier nicht die Rede sein. Aber wir werden uns deshalb namentlich die Ausstattung im Inneren keineswegs roh und kunstlos vorzustellen haben. In der Blüthezeit Aegyptens herrschte, wie man aus der Opulenz des gesammten damaligen Lebens folgern darf, selbst in den Häusern der minder Bemittelten eine gewisse Behaglichkeit und Eleganz. Holzgetäfelte Wände, bänderumwundene und bemalte Säulen, welche die Decke stützen, Vorhänge und Teppiche in bunten Farben sind regelmässige Bestandtheile der inneren Decoration. Dazu kommt in vornehmeren Häusern der prangende Schmuck der Wand- und Deckenmalerei, sowie allerhand plastischer Schmuck, stattliche Portale und eine Fülle bunten, feingeschnitzten oder metallenen Hausrathes. Verwandter Art, nur weit ausgedehnter, war die Anlage der Villen und grösseren Landhäuser. Dabei befindet sich stets ein sorgsam gepflegter Garten, mit wohlgeordneten Beeten, Baumpflanzungen und Rebgeländen, oft auch mit lotosbewachsenen Bassins, an deren Ufern zierliche Pavillons emporsteigen [1]).

Perioden der ägyptischen Architektur.

Ohne Zweifel wird auch die ägyptische Baukunst, wie alles Menschliche, einen Entwickelungsgang verschiedener Bildungsformen durchgemacht, sie wird eine rohe Vorzeit, Zeiten des genialen Aufblühens, klassischer Regelmässigkeit, der Ueberladung und des Verfalls gehabt haben. Allein es lassen sich bisher nur Bruchstücke davon mit Zuverlässigkeit nachweisen.

Früher glaubte man die ersten Anfänge und Vorbilder der ägyptischen Bauten in dem Priesterstaat Meroe, dessen Colonie Theben gewesen sein sollte, zu finden. Allein bekanntlich ist diese Vermuthung nicht bestätigt, die Gebäude von Meroe tragen, wie dies oben bereits besprochen wurde, durchaus nicht den Charakter des Einfachen und Ursprünglichen.

Einige hielten ferner gewisse Bauten in Nubien, zwischen den Katarakten von Wadi Halfa und Syene, besonders die Felsengrotten, für älter als die ägyptischen. Mit grosser Bestimmtheit hat dies der

[1]) Rosellini a. a. O. T. II. Tav. LXIX; Wilkinson a. a. O. II. 129 und 143. Pl. VIII und IX.

Architekt Gau in seinem wichtigen Werke über die nubischen Alterthümer ausgesprochen. Vergleicht man, sagt er, diese Arbeiten der Kunst in ihrer Kindheit mit den Monumenten, welche man in Aegypten findet, so ist es nicht nur möglich, an untrüglichen Merkmalen zu erkennen, dass sie aus einer früheren Zeit stammen, sondern es wird einem geübten Auge auch nicht schwer werden, auf ersteren das Siegel der Orginalität und an den letzteren den Charakter der Nachahmung wahrzunehmen. Jene sind also die Grundmodelle aller ägyptischen Baukunst. Behaupten wollen, fährt er fort, dass die frei erbauten Gebäude aus einer älteren Zeit seien, als die in die Berge eingegrabenen, von denen hier die Rede ist, hiesse gegen den offenbaren Augenschein ankämpfen. Andere Reisende stimmten ihm im Allgemeinen bei, und räumten einem Theil der nubischen Monumente ein höheres Alter als den ägyptischen ein, und wenn auch auf ihre Kunsturtheile, bei den Täuschungen, denen nichtkünstlerische Reisende so sehr ausgesetzt sind, von jeher nicht viel zu geben war, so konnte jedenfalls die Ansicht Gau's, eines gründlichen Kenners, bei eigener sorgfältiger Beobachtung, einiges Gewicht beanspruchen. Indessen sind auch seine Gründe für die Annahme höheren Alters, ganz abgesehen von den entgegenstehenden Resultaten der neuereren Forschung, allgemein betrachtet keineswegs entscheidend [1]). Die Vermuthung, welche in anderen Fällen für das höhere Alter der Felsenbauten im Vergleich mit freistehenden Gebäuden spricht, ist hier nicht völlig, wenigstens nicht mit Sicherheit anzuwenden. Denn die Gewohnheit solcher Grottenbauten blieb, wie die Hypogäen von Theben beweisen, auch während der Blüthe der freien Architektur in Aegypten bestehen. Auch scheinen manche jener nubischen Grotten nicht Tempel, sondern Grabstätten zu sein. Wären sie aber auch Tempel, so erklärt die Localität, die Enge des Thales, weshalb man, um den geringen Raum den Wohnungen nicht zu entziehen, die Heiligthümer der Götter in die Felsen hinein verlegte. Hieraus konnte denn aber auch die grössere Unvollkommenheit in der Ausführung entstehen, da theils die Bearbeitung im Felsen schwieriger, theils die Arbeiter dieser nubischen Gegenden weniger geübt waren.

[1]) Bei Gelegenheit der Façade des kleineren Monuments von Ipsambul, welches, wie oben bei der Beschreibung erwähnt, aus Pfeilern in der schrägen Richtung der ägyptischen Mauern und aus dazwischen stehenden Kolossen besteht, bemerkt Gau: „Man „sähe hier die Propyläen späterer Monumente gleichsam im Relief, die Kolosse und Pylonen zusammengedrängt.“ Indessen dürfte daraus wohl in keinem Fall ein Schluss auf das höhere Alter jener nubischen Form zu ziehen sein, sondern eher ein umgekehrter. Der Peripteros der griechischen Architektur ist älter als der Pseudoperipteros, und nach der Natur der Sache scheint das Körperliche immer dem Relief, das Wirkliche dem Schein, das Ausgeführte dem Zusammengedrängten vorangehen zu müssen.

Wenden wir uns nach dieser abweisenden Betrachtung nun den positiven Resultaten der neueren Denkmälerforschung zu, so hat sich zunächst die früher weitverbreitete Meinung von der absoluten Stabilität der orientalischen Völker als unhaltbar herausgestellt. Allerdings war durch die Fesseln, welche das gesammte Culturleben der Aegypter umspannten, auch ihrer Baukunst ein völlig freies und gleichsam organisches Wachsthum unmöglich gemacht. Sie scheint sich daher in sehr langen Intervallen und mehr sprunghaft entwickelt zu haben. Die Unterschiede, die wir in ihr wahrnehmen, sind mehr äusserlicher und formaler als geistiger Natur. Dazu kommt, dass uns trotz des hohen Alters der ägyptischen Denkmäler doch nur die schon verhältnissmässig fertigen Resultate, nicht aber die Stadien der eigentlichen Entwickelung hinreichend klar vor Augen liegen[1]). Die Kindheit des Volkes ist für uns in Dunkel gehüllt. Wie das ägyptische Religionswesen und alle Formen der äusseren Cultur bereits in den Grabdenkmälern der ältesten Dynastien einen weit vorgeschrittenen Charakter haben, so muthen uns auch die Baudenkmale jener Zeit in ihrer strengen Abschlossenheit durchaus nicht jugendlich an. Sie tragen schon das Gepräge einer abstracten Verständigkeit, welche die im freien Völkerverkehr überkommenen oder in naiver Weise entstandenen Formen regelte und nach äusserlichen Zwecken zusammenstellte. Es ist schwer zu erkennen, welche primitiven Formgedanken dem ausgebildeten Systeme, das wir vorfinden, zu Grunde liegen. Unmöglich wäre es nicht, dass die Pyramiden selbst, durch den oben betrachteten Stufenkern, welcher ihr Inneres bildet, mit jenem uralten Terrassensystem der Babylonier und Assyrier in einem gewissen Zusammenhange stünden. Allerdings kommt die nämliche Form auch bei den altmexicanischen Teocalli's und ähnlichen Denkmälern anderer Völker vor; sie scheint sich dem jugendlichen Drange, durch aufgethürmte Massen zu imponiren, gleichsam von selbst darzubieten. Es bleibt daher zweifelhaft, ob man hier wie dort nicht selbstständig dazu gelangt ist; jedenfalls darf aber die nochmalige Vereinfachung des Einfachsten, der krystallinische Abschluss, der die Pyramidenform vollendet, als charakteristisches Eigenthum der Aegypter gelten. Auch das Balken- und Sparrenwerk der Grabkapellen, mit seinem gleichsam in Stein übersetzten Holz- und Fachwerkstyl, findet in einzelnen früher betrachteten Resten der unteren Euphratländer merkwürdige Analogien. Die buntgefärbten Teppichmuster, mit welchen jene Grabkapellen von Memphis ausgemalt sind, führen selbst über die Anfänge des Holzbaues noch hinaus in die Zeiten des Nomadenthums,

1) Vgl. G. Semper, Der Stil 1. 416.

dem ein über Stangen ausgespanntes Mattengeflecht als Behausung und eine Hütte, mit farbigen Decken ausstaffirt, als Heiligthum diente. Möglich, dass auch der bänderumwundene Rundstab, welcher die Mauerkanten der ägyptischen Bauten einfasst, aus dem Stangengerüst solcher Zeltbehausungen hervorgegangen ist [1]). Alle diese Motive kommen bereits an dem Sarkophage des Pyramidenkönigs Mykerinos vor; ausserdem aber sahen wir auch, dass die Pflanzensäule, dieses wichtigste Glied in der ägyptischen Innenarchitektur, wenigstens im Keim und als Element der Ornamentik ebenfalls bereits in den Gräbern des alten Reiches eine Rolle spielt. Es bleibt demnach kein Zweifel, dass die ägyptischen Architekten des 4. Jahrtausends v. Chr. schon über alle wesentlichen künstlerischen Formen verfügten, welche für die architektonische Physiognomie Aegyptens bestimmend geworden sind.

Eigentlich in Fluss geriethen diese Elemente, wie es scheint, erst in späterer Zeit, nämlich in der Epoche der zwölften Dynastie, welcher u. A. auch der König Amenemha III., der Gründer des Möris-See's und der mit diesem zusammenhängenden Kanalbauten im Fajum angehörte. Ein etwa 150 Jahre früher (um 2800 v. Chr.) lebender König derselben Dynastie, Usertesen I., hat das Verdienst, den ältesten uns bekannten Obelisken, den bei Matarieh auf der Stätte des alten Heliopolis, errichtet zu haben. Uebrigens waltet hier ein ähnliches Verhältniss ob wie bei den Pyramiden: die Obeliskenform kommt auch in kleinem Maassstabe, und zwar weit früher als in monumentaler Grösse vor. Lepsius [2]) fand in einem Grabe der siebenten Dynastie einen wohl erhaltenen, nur wenige Fuss hohen Obelisken, der mit dem Namen des Grabinhabers bezeichnet war, noch an seinem ursprünglichen Platz aufgestellt. König Usertesen führte daher nur eine im privaten Gebrauch schon übliche Form in den grossen Styl der ägyptischen Baukunst ein.

Ein analoger Schritt war das um dieselbe Zeit beginnende Auftreten des monumentalen Säulenbaues, wie wir ihn in den merkwürdigen Grabgrotten von Beni Hassan entwickelt fanden. Am wichtigsten ist uns hier die Form der Pflanzensäule. Sie hat in diesen alten Monumenten ein noch durchaus primitives Aussehen, das uns lebhaft an die natürlichen Vorbilder aus der Pflanzenwelt erinnert. Die vier Stengel, aus denen der Schaft zu bestehen scheint, und die Kelch- und Blüthenblätter der Knospenkapitäls treten auffallend deutlich hervor. Dies ver-

[1]) Ein offenbar aus Holz gezimmertes Tempelchen mit Rundstabumrahmung und Hohlkehlengesims zeigt uns das Bild einer Werkstatt auf der Grabeswand der fünften Dynastie bei Lepsius, Denkm. Abth. II. Bd. III. Bl. 48.

[2]) Vgl. Briefe aus Aegypten u. s. w. S. 40.

ändert sich dann im Laufe der Zeit; die Zahl der Stengel wird verdoppelt und verdreifacht, die Einschnitte zwischen ihnen werden flacher, endlich zieht sich das Ganze in einen ganz oder wenigstens zur Hälfte glatten runden Stamm zusammen, der nur in seinen aufgemalten Blattverzierungen die Reminiscenz an den Ursprung aus der Pflanzenwelt bewahrt.

Das halbe Jahrtausend, welches von dieser Epoche der zwölften Dynastie bis zu dem Einfall der Hyksos verfloss, hat uns keine besonders erwähnenswerthen Bauten hinterlassen und ein Gleiches gilt auch von der Periode jener Fremdregierung selbst, wenn man sich auch von dem geradezu culturfeindlichen Charakter der Hyksosherrschaft früher entschieden übertriebene Vorstellungen machte.

Hingegen brach sofort nach Beendigung der Kämpfe, durch die sich Aegypten allmälig von dem fremden Joch befreite, ja zum Theil schon vorher, der alte monumentale Drang des Aegypterthums wieder in grossartiger Weise hervor. Die achtzehnte Dynastie, welche die letzten siegreichen Schlachten schlug, bezeichnet demnach auch die höchste Blüthezeit der ägyptischen Architektur. Die Machtsphäre der Pharaonen reichte damals, von der neuen Metropole Theben aus, im Norden bis nach Mesopotamien, im Süden tief nach Nubien hinein. Und dem entsprechend steigern sich auch die Bauschöpfungen dieser Könige mehr und mehr in's Grossartige und Massenhafte. Amenhotep I. baute einen Theil des Ammontempels von Theben aus; Tothmosis I. fügte demselben jenen südlichen Pylonenzug an, in welchem die vorhin besprochenen „protodorischen Säulen“ gefunden wurden. Am baulustigsten aber war Tothmosis III. Von ihm rührt der östliche Querbau am Ammontempel, der sogenannte Palast von Theben her. Desgleichen begegnen wir ihm an den Bauten der Westseite der Stadt, sowie auch in Nubien und auf der Halbinsel des Sinai. In allen diesen Werken lebt ein frischer und gewaltiger Geist, sie wirken nicht nur durch Grossartigkeit, sondern auch durch einen gewissen Reichthum der Durchbildung, namentlich in den höchst mannigfach gestalteten Säulenkapitälen. Noch feiner und in der Technik vollendeter sind aber die Schöpfungen Amenhotep's III. Von ihm ward ein Theil des Tempels von Luxor gebaut; ausserdem gilt er als Gründer des Hathortempels von Eileithyia, sowie der malerischen Tempeltrümmer von Soleb und Sedeïnga; auch die Grabgrotten von Gebel Selseleh (Silsilis) gehören in seine Zeit. Das Charakteristische an diesen Monumenten ist wieder die schöne und reiche Durchbildung der Säulenarchitektur, besonders in den verschiedenen Variationen des geschlossenen Lotoskelches, wozu sich dann auch Motive aus der Palmenwelt von höchst reizender Form

gesellen. Von Einzelheiten sind hier namentlich die mit bemaltem Kupferblech umhüllten Säulen des Tempels von Luxor erwähnenswerth, so viel wir wissen, das einzige Beispiel dieser Decorationsweise auf ägyptischem Boden [1]). Auch die vierzehnsäulige Doppelcolonnade, welche die beiden Höfe des genannten Tempels verbindet, muss hier hervor gehoben werden, weil sie das älteste Denkmal ist, an welchem das geöffnete Kelchkapitäl, diese grandioseste Form der Säulenbekrönung, uns entgegentritt [2]). Ein ganz eigenes Interesse nimmt König Amenhotep IV. in Anspruch. Er war es, der an die Stelle des altägyptischen Polytheismus einen monotheistischen Sonnendienst setzen wollte und gegen die Denkmale seiner Vorfahren aus religiösen Gründen einen Vernichtungskrieg unternahm. So verlegte er denn auch den Sitz seiner Regierung von der Ammonstadt weg in die Gegend von El Amarna, wo noch jetzt langausgedehnte Reihen von Gräbern, Wohngebäuden und der Grundplan des grossen Sonnentempels die Stätte der neuen Reichshauptstadt bezeichnen.

Es ist bemerkenswerth, dass die Schöpfungen der neunzehnten Dynastie, welche das ägyptische Königthum auf den höchsten Gipfel der Macht und des Glanzes erhoben, sich an künstlerischem Werth mit denen der voraufgegangenen Zeit nicht messen können. Die Kunst bedarf eben zu ihrer vollen Entfaltung mehr als den Willen selbst der mächtigsten Herrscher und ein von oben herab künstlich erzeugtes Nationalbewusstsein. Wir meinen hier besonders die Bauwerke aus der Zeit des gewaltigen Ramses-Sesostris, von dessen Thaten, nach Tacitus, noch Germanicus in Aegypten sich erzählen liess und der nicht nur seine Hauptstadt Theben, sondern das ganze Land und insbesondere die Provinz, in der er erzogen war, und deren Völker seine ersten Siege erfochten hatten, mit den Denkmälern seiner Macht ausschmückte. Alle diese Werke und fast ebenso die seines Vaters Sethos I. leiden an einer gewissen Glätte der Form und suchen vergeblich durch Glanz der Technik und Riesenhaftigkeit der Verhältnisse den mangelnden Hauch künstlerischer Genialität zu ersetzen; es ist etwas Schablonenhaftes in ihnen, das oft in völlige Leblosigkeit und Starrheit ausartet. Schon an dem von Sethos I. erbauten Memnonium von Alt-Gurnah stecken

1) H. Brugsch, im Deutschen Kunstblatt. 1854. S. 3.

2) Fr. Kugler, Gesch. d. Bauk. I. 41 schreibt die Colonnade erst Ramses II. zu. Doch liegt dieselbe nach dem Plan bei Lepsius, Denkm. Abth. I. Bd. I. Bl. 84 mit dem Hofe des Amenhotep III. in gleicher Richtung, wogegen der Hof des Ramses II. beträchtlich ostwärts abweicht. Anders freilich in der Descr. de l'Eg. Antq. T. III. Pl. 5. Vgl. Lepsius, Briefe. S. 278.

die Schäfte der Lotosknospensäulen bis auf zwei Dritttheile der Höhe in jener glatten, mantelartigen Umhüllung, welche von jetzt an die conventionelle Form der ägyptischen Säule ausmacht. Beiden Bauten des Ramses-Sesostris sehen wir auch das dort noch stehen gebliebene Dritttheil und die alte Knospeneintheilung des Kelches in diesen steinernen Mantel hineinschlüpfen. An die Stelle der kräftigen Naturnachahmung tritt somit ein kalter Schematismus, der nur noch in aufgemalten Verzierungen andeutet, was er früher in vollen plastischen Formen auszudrücken liebte. Hierher gehören die riesigen Erweiterungsbauten, die der König in den Tempeln von Karnak und Luxor vornahm, dann dessen Grabtempel auf der Westseite von Theben, und unter seinen nubischen Bauten vornehmlich die Felsendenkmale von Abu Simbel. An diesen letzteren ist übrigens auch die Technik bereits der Ausartung in's Rohe anheimgefallen.

Es mag mit dem sittlichen und politischen Verfall des Aegypterthums zusammenhängen, dass in den langen Jahrhunderten bis Psammetich keine erfreuliche Wandlung, kein Aufschwung zu frischerem Leben in der ägyptischen Architektur bemerkbar ist. Um diese Zeit, unter dem glücklichen Wiedervereiniger des Reichs, trat eine Restauration der alten Baukunst ein. Psammetich wandte sich zu den inzwischen verwaisten Stätten des früheren Pharaonenthumes zurück. Die Räume des altehrwürdigen Labyrinthes nahmen die Gräber der Dodekarchen auf, die berühmtesten Tempel in Memphis und Theben wurden ausgebaut, und vor Allem die Burg und das Heiligthum der Neith von Sais, der Residenz Psammetich's, mit prächtigen Bauten ausgestattet. Sowohl die Musterwerke der zwölften als die der achtzehnten Dynastie wurden nachgeahmt; allein es blieb auch bei der blossen Nachahmung, der es überdiess an den Mitteln und dem grossartigen Sinn der alten Pharaonen fehlte. Dass in diese Zeit auch die nachweisbar frühesten ägyptischen Keilsteingewölbe fallen, wurde schon oben erwähnt.

Es konnte nicht anders sein, als dass die weiteren Schicksale Aegyptens dem Sinn der heimischen Baumeister, durch die Bekanntschaft mit den griechisch-römischen Formen befangen gemacht, die frühere Sicherheit und Klarheit benahmen und Mischlingsgestaltungen erzeugten, von denen sich das Volk früher völlig frei zu halten wusste. Indessen scheint dies weniger in Oberägypten der Fall gewesen zu sein, wo die unzerstörte Pracht der älteren Gebäude den späteren Geschlechtern vor Augen blieb und neue Bauten fast überflüssig machte, als vielmehr in den grossen Städten des Delta, von denen uns freilich zur weiteren Constatirung dieser Ansicht wenig

oder nichts erhalten ist. Im Süden des Landes darf u. A. der kleine südliche Tempel von Philae aus der Zeit des Nektanebus II., des letzten einheimischen Pharaonen (358—340 v. Chr.) wegen seiner eleganten und reinen Formen als eine der anmuthigsten Schöpfungen dieser Spätzeit betrachtet werden. Auch die Ptolemäer sind sowohl durch stattliche Neubauten als durch eine Menge von Restaurationen vertreten. Wir nennen den reizenden Hathortempel am Osymandyeion in Theben, die prächtigen Bauten von Esneh und Edfu, und namentlich den schönen Hathortempel von Dendera. Charakteristisch für diese Bauten ist die reiche Flora ihrer Ornamentik, die sich dann auch gern mit figürlichen Bildern mischt, und zu deren mannigfaltigem Formenspiel sich die Reize der ausgedehntesten Polychromie gesellen.

Ein bestimmter römischer Einfluss auf die ägyptische Architektur ist kaum zu erweisen, wie denn überhaupt bei allem Wechsel der Zeiten die dadurch bedingte Verschiedenheit des Styls hier eine geringere war, als bei den Bauten irgend eines anderen Volkes.

Grösse und Schönheit der ägyptischen Architektur.

Bei der Bewunderung, welche die ägyptischen Bauten den Reisenden entlocken, wird nicht leicht die kolossale Grösse dieser Monumente unerwähnt gelassen, und ohne Zweifel ist auch die absolute Grösse eines Gebäudes, das Verhältniss nicht der einzelnen Theile unter einander, sondern des Ganzen zur Natur von Wichtigkeit. Allein man darf sich dennoch das Kolossale des körperlichen Maasses nicht gerade als das Charakteristische und Wesentliche dieser Bauten denken. Der Palast von Karnak ist allerdings von gewaltigem Umfange [1]), allein er erreicht noch nicht den mancher europäischen Paläste, des Escurials und anderer. Die Höhe seiner Pylonen ist ebenfalls sehr bedeutend (134 Fuss), sie überragt die unserer Schlösser um ein nicht Unbedeutendes, (das Schloss zu Berlin hat mit der Gallerie etwa 100 Fuss Höhe), allein diese Höhe beschränkt sich auf diese thurmartigen Gebäude und bleibt dennoch unter der Höhe des Mittelschiffs der Peterskirche, so dass von einer Vergleichung mit der Kuppelhöhe derselben oder gar mit den Thürmen unserer grösseren Kirchen nicht die Rede sein kann. Der Palast von Karnak ist aber auch bei Weitem das

1) Die Breite der Pylonen beträgt 113 Meter, die hintere Breite aber nur 98, die Länge dagegen die beträchtliche Zahl von 356 Meter = 1052 Fuss. Der ganze Flächenraum ist also auf etwa 40,000 Quadratmeter anzuschlagen. Der des Escurials dagegen beträgt (287 Br. und 271 L.) 77,777 Quadratmeter.

kolossalste aller ägyptischen Gebäude, wenn wir die Pyramiden ausschliessen. Die Pylonen von Edfu haben, obgleich schlank gebaut, nur 106 Fuss, die von Luxor nur 72 Fuss, die von Medinet-Habu nur 66 Fuss Höhe. Andere ägyptische Gebäude sind noch viel geringer. Die materielle Grösse ist es also nicht, welche den Eindruck bedingt. Ebenso wenig ist es eine strenge Regelmässigkeit der Zahlenverhältnisse. Nur an dem Tempel zu Edfu sind sie einfach und fest; die Länge ist gerade das Dreifache der hinteren, das Doppelte der vorderen Breite; die Höhe der Pylonen die Hälfte der ganzen Vorderseite, ebenso die Breite des Hofes zwischen den Säulen; der Vorsprung der Pylonen vor der Mauer des Hofes der Tiefe dieser Gebäude gleich u. s. f. Allein bei den anderen Bauten finden sich keineswegs so genaue Beziehungen und wir können die des Tempels in Edfu wohl nur für das Ergebniss späterer Reflexion, nicht für das Eigenthümliche der schönsten Epoche halten.

Die Schönheit dieser Gebäude hängt mit dem Charakteristischen der Formen enge zusammen. Die kräftigen Mauern, mit ihrer schrägen Richtung felsenfest in dem Boden wurzelnd; das einfache Gesimse in der Rundung seiner Hohlkehle, wie ein ernstes, tiefliegendes Auge beschattet; die ungebrochenen Linien, welche sich an den einzelnen Theilen des Baues bei verschiedener Höhe und Breite wiederholen, und im Innern die reichste Mannigfaltigkeit der Formen ruhig beherrschen; dies Alles vereint giebt uns das Bild und den Ausdruck eines unerschütterlich festen, bewussten, klar ordnenden Geistes. Derselbe Geist, welcher in der festen Begründung der bürgerlichen Verhältnisse sich aussprach, dessen politisches Gebäude Jahrtausende ausdauerte, dem die klugen und scharfsichtigen Griechen ihre Bewunderung zollten, hat sich hier architektonisch ausgesprochen. Die Quelle der Schönheit ist überall der Geist, welcher sie schuf, und dieser ist es, den wir auch hier anerkennen und schätzen, der bestimmte individuelle Charakter des ägyptischen Volkes.

Für uns ist etwas Fremdartiges in dieser Schönheit, sie ist überhaupt nicht jedem Lande, nicht allen Geschlechtern der Menschen gemäss. Strabo, der gelehrte und verständige griechische Reisende aus Augustus' Zeit, besuchte Aegypten selbst, und wir haben uns seiner Beschreibung von der Anordnung ägyptischer Tempel schon oben bedient. In dieser Beschreibung kommt eine höchst merkwürdige Stelle vor. Nachdem er (XVII. 28) die übrigen Theile geschildert, erwähnt er zuletzt noch des vielsäuligen Raumes und zwar in folgenden, oben schon einmal berührten Worten: „Auch ist da noch ein gewisser vielsäu-„liger Raum von barbarischer (fremdartiger) Anordnung; denn ausser dass

er voll von vielen und starken und in vielen Reihen aufgestellten Säulen ist, hat er nichts Schönes, nichts Bildliches, sondern scheint ein sehr thöricht Werk zu sein“ [1]. Den heutigen Verehrern der ägyptischen Architektur ist dies unbegreiflich gewesen, weil diese Säulen schon an sich selbst schön, überdies ganz mit Malerei bedeckt sind, und überhaupt der ganze Raum ihnen sehr imponirte. Allein offenbar spricht hier in dem vielgereisten, gebildeten Manne dennoch der Grieche mit seinem nationalen Schönheitsbegriffe, dem dieser Wald von Säulen, die Häufung im inneren Raume zuwider und unverständlich ist. Selbst für unsere kosmopolitische Zeit, in welcher die Nationalgeister noch sehr viel mehr als im römischen Reiche sich einander genähert haben, bleibt jene Schönheit eine fremdartige, und wir könnten sie uns nicht wie die griechisch-römische Architektur aneignen [2].

Aus den Zeichnungen, die wir in so grosser Zahl von so grossartiger und vortrefflicher Ausführung besitzen, glauben wir uns eine ziemlich vollständige Vorstellung von der Schönheit der ägyptischen Bauten machen zu können. Allein alle Reisenden stimmen überein, dass hier noch viel übrig bleibe, was keine Nachbildung zu ersetzen vermöge. Es ist dies die Uebereinstimmung mit den natürlichen Umgebungen; der Eindruck dieser weiten Bergzüge, des grossen Stromes, das ungetrübte, warme Licht der südlichen Sonne vom reinen Himmel [3], alles dieses gehört dazu, um die Bauten zu verstehen, und darin gerade liegt die Meisterschaft ihrer Urheber, dass sie den richtigen Ton, der mit diesen Umgebungen so genau harmonirte, zu finden wussten.

Aber dennoch geben uns diese Zeichnungen, was ihnen auch fehlen mag, ein schon höchst verständliches Bild des Charakters, ja sie

1) ἀλλὰ ματαιοπονίαν ἐμφαίνει μᾶλλον. Das Griechische ist vielleicht ein noch stärkerer Ausdruck, als der im Texte gewählte.

2) Es ist freilich nicht dafür zu stehen, dass gewisse Architekten, welche so gern die Städte in Museen verwandeln, in denen sie Bauwerke der verschiedensten Zeiten und Zonen zusammenstellen, nicht auch ägyptische Bauten zu uns verpflanzen. Hat doch schon Wiebeking in der bürgerlichen Baukunde den Vorschlag zu einer Normalkirche gemacht, in welcher das Aeussere griechisch, das Gewölbe gothisch, die Säulen aber ägyptisch sein sollen!

3) Parthey, die Philis Insula, von der Vorhalle sprechend, versichert, er habe die genauesten Abbildungen matt gefunden. Die Verhältnisse des Gebäudes, die Ornamente und Farben könne man sorgfältig nachahmen, aber nie erreiche das Bild diese Durchsichtigkeit der Schatten, den reinen Glanz des Himmels, welcher bei der unwandelbaren Heiterkeit des Tages die Insel beleuchte. Aehnlich Jollois über Theben, in Descr. de l'Eg. Ant. Tom. II. S. 586. Die neuere Chromolithographie mag allerdings dem Eindruck der Wirklichkeit bedeutend näher kommen.

lehren uns, die wir die Gegenden nicht mit eigenen Augen sahen, selbst den Charakter jener Natur, mit der sie so unzertrennlich harmoniren, besser als landschaftliche Zeichnungen kennen. Die nahe Beziehung auf die Natur ist in diesen Gebäuden augenscheinlich. Die steilen Aussenwände entsprechen den Felsen, die Formen der Säulen den Pflanzen des Nilthals. Schon deshalb ist an eine Uebersiedelung dieser Formen in andere Gegenden nicht zu denken. Ebenso wenig aber an eine Trennung oder Veränderung derselben; denn sie hängen auf's Genaueste, wie im Ganzen mit dem Boden, so im Einzelnen untereinander zusammen; ohne jene gewaltige Stemmung der Mauern würde das einfache Gesims leer und zwecklos, ohne die Mannigfaltigkeit der Abstufungen, das Ganze einförmig, ohne den Reichthum der Säulen, Statuen und Farben trocken und kalt erscheinen.

Ebenso eigenthümlich wie die Natur des Nilthales ist auch die Gestalt dieser Bauten; sie sind durchaus local, ausschliesslich ägyptisch. Mit einer so scharf ausgeprägten Nationalität ist nothwendig eine gewisse Einseitigkeit verbunden, die wir denn auch in diesem Baustyle erkennen. Es ist dies hier das Rücksichtsvolle, Absichtliche, die Beziehung auf Eindruck und Wirkung, und zwar auf eine bestimmte, der ägyptischen Nationalität zusagende Wirkung. In einem höheren Geiste entwickelt sich jede Gestalt frei aus sich heraus, in sich organisch, unabhängig von allem anderen, nur nach ihren eigenen Gesetzen geformt und gegliedert. So werden wir die architektonische Form in Griechenland sich entwickeln sehen, in sich vollendet, ihre Gliederung nur nach statischen Gesetzen, nicht mit Beziehung auf irgend eine beabsichtigte Wirkung, auf eine Rücksicht des Cultus, nicht mit Nachahmungen natürlicher Gegenstände vermischt. Diesen Geist der Freiheit darf man, wie überhaupt nicht in Aegypten, so auch nicht in der ägyptischen Architektur suchen. Hier ist vielmehr Alles Beziehung, theils auf die Verherrlichung des inneren geheimnissvollen Gottes, theils auf die Stimmung der Eintretenden. Das ägyptische Gebäude ist nicht in sich geschlossen, es ist weit entfernt, dem organischen Körper zu gleichen, dessen Glieder alle gleich nothwendig sind, weder vermehrt noch vermindert werden können. Es gleicht vielmehr der unorganischen Natur, wo sich immer neue Krystallisationen an einander fügen können. Seine einzelnen Theile sind an sich fertig und können bestehen, es können aber auch andere angefügt werden, und wiederum noch andere. Das innere Band, welches diese einzelnen verschiedenen Theile zusammenhält, ist ein loses.

Die Spinxgänge, Thore, Pylonen, Höfe, jedes von ihnen ist vereinzelt, und das Ganze wird nur durch eine Rücksicht, welche ausserhalb der Form selbst liegt, durch die Rücksicht auf den Gebrauch, auf die

Steigerung der Eindrücke, auf den Festzug priesterlicher Feier verbunden. Keiner dieser einzelnen Theile ist aber auch wieder so selbstständig, dass er ein vollkommenes Ganzes für sich bilden oder allein stehen könnte, und hierdurch wird ihre Verbindung möglich. Sie ist eine künstliche, im Vergleich mit einer organisch frei gebildeten, gleichsam natürlichen Gestalt. Sie erscheint aber wieder als eine natürliche, wenn wir sie in Verbindung mit der sie umgebenden Natur betrachten. Deshalb ist es denn auch günstig, dass diese sich architektonisch wiederholt, dass die Mauern den Felswänden, die Säulen den Blumen und Bäumen gleichen. In einer streng architektonischen Kritik fänden diese Pflanzengestalten keine Rechtfertigung, sie sind erst durch eine Beziehung auf die äussere Natur gewissermaassen symbolisch zu verstehen. Stellen wir uns aber auf den eigenthümlichen ägyptischen Standpunkt, so ist diese Symbolik keine willkürliche, sondern eine nothwendige. Das Schroffe muss durch diese weichen Details, das höchst Abstracte und Allgemeine durch diese sehr individuellen, naturgemässen Einzelnheiten ergänzt werden. Das Ganze wird dadurch, wenn auch nicht ein organisch Untheilbares, doch ein geistig vollkommen Zusammenhängendes; seine Einheit ist eine natürliche, wenn auch nicht im Sinne der höchsten Freiheit, so doch im Sinne der unbewussten, freiwilligen Abhängigkeit, in welcher der Mensch zur Natur steht. Es ist der vollkommenste Ausdruck des eigenthümlichen Volkslebens, das zwar ein künstliches Gefüge priesterlicher Klugheit, aber dennoch so genau, so vollständig aus der Natur des Landes erwachsen war, dass es bei den Erschütterungen von Jahrtausenden nicht wankte, und erst eine vollkommene Umgestaltung der Welt es untergrub.

Das wahrhaft Individuelle ist aber auch allgemein, und so finden wir in dieser ganz nationalen und eigenthümlichen Gestalt dennoch eine von allen Zeiten anzuerkennende hohe architektonische Schönheit. Die Architektur ist eben darum die früheste im Entwickelungsgange der Künste, weil sie der höchsten organischen Freiheit noch nicht bedarf. Vom Schönheitssinne erzeugt und in's Leben gerufen, aber von der Zweckmässigkeit geboren und genährt, bleibt in ihren Zügen stets die Spur dieser gröberen irdischen Mutter. Der Charakter des Bedingten, Relativen, einer darüber schwebenden, nicht aus dem Stoffe hervorgehenden Regel bleibt auch noch da, wo die architektonische Form sich der frei organischen am meisten nähert, und darf nicht ganz verschwinden. Es ist daher auch der ägyptischen Architektur nicht nachtheilig, dass die Absichtlichkeit priesterlicher Bestimmung und symbolischer Beziehung überall hervortritt, vielmehr, da diese Absicht eine grosse bedeutende und naturgemässe ist, entsteht dadurch eben die männliche

Schönheit, die zu erkennen und zu würdigen auch uns späten Fremdlingen ein hoher Gewinn ist.

Viertes Kapitel.

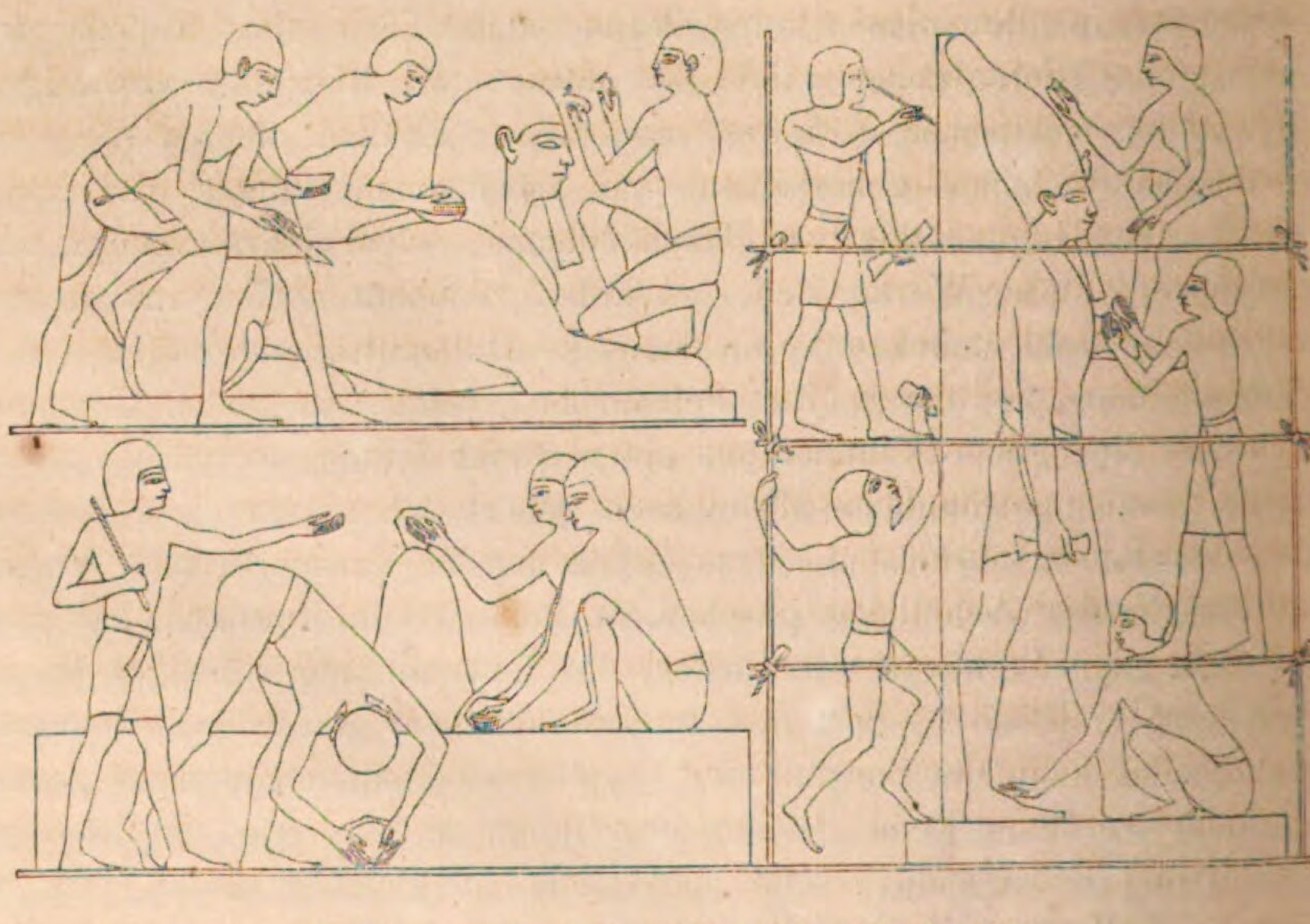
Sculptur und Malerei der Aegypter.

Unter allen Völkern hat keines den Luxus bildlichen Schmuckes weiter getrieben, als die Aegypter. In der Zahl der Statuen mögen die Griechen sie übertroffen haben, aber in der Menge der Reliefs, in der Grösse der Dimensionen, in der Kolossalität der Formen stehen sie ihnen bei weitem nach. Erinnern wir uns der grossen Zahl von Gebäuden, welche die Ufer des Nils von der nubischen Katarakte von Wadi Halfa bis zur Mündung des Stromes schmückten, und bedenken wir, dass in allen diesen keine Wand, keine Säule ohne Reliefs oder wenigstens Hieroglyphen blieb, so müssen wir über den gewaltigen Reichthum plastischer Arbeiten erstaunen. Freilich dienten die vereinten Kräfte eines gehorsamen und arbeitsamen Volkes und zwar durch eine lange Reihe von Jahrhunderten, selbst Jahrtausenden, zur Ausführung dieser Werke, und sie wurden vielleicht noch durch ausserordentliche, uns unbekannte mechanische Hülfsmittel unterstützt. Betrachtet man die ungeheuren Felsblöcke, welche in vielen Tempeln jedesmal eine ganze Kammer aus einem Steine bilden, so müssen allerdings ganz ungewöhnliche Mittel dazu gehört haben, um diese Massen von den Felsen abzulösen, sie zu heben und zu transportiren. Wo in neueren Zeiten Aehnliches geschah, in Rom und in Russland, hat man es stets als ein ausserordentliches, der Bewunderung würdiges Werk gepriesen, während es dort fast zu Gewöhnlichem geworden sein muss. Ueberhaupt kann die Sorgfalt der ägyptischen Steinmetzen nicht genug gerühmt werden. Keine Steinart war ihnen zu schwierig, der härteste Granit und Basalt sind, wenn auch nicht in gleicher Masse, doch in gleicher Vollendung behandelt, wie die weicheren Kalk- und Sandsteinarten. Glättung und Sauberkeit der Ausführung lassen überall nichts zu wünschen übrig. Von der Sicherheit und Geschicklichkeit, mit welcher die ägyptischen Arbeiter den Meissel zu führen verstanden, geben nicht bloss die vollendeten, sondern noch deutlicher die unvollendeten Werke Zeugniss. In den Steinbrüchen finden wir Obelisken, welche mit einer Seite noch am Felsen haften, auf den drei anderen aber bearbeitet,

sogar schon mit Hieroglyphen versehen sind. So sicher waren sie also, dass die Ablösung des schlanken Steinbalkens glücklich von Statten gehen würde, dass sie keinen Anstand nahmen, die Verzierung schon vorher anzubringen. Umgekehrt dagegen geschah es an den Säulen und Wänden, welche aus einzelnen Steinblöcken zusammengesetzt waren; denn hier wurden die plastischen Verzierungen nicht etwa an den einzelnen Steinen vor ihrer Zusammenfügung vollendet, sondern erst nach der Aufrichtung des architektonischen Theiles darauf ausgearbeitet. Dies geschah dann in der Art, dass die Zeichnung der Figuren mit rother Farbe voranging, demnächst die Form mit dem Meisel ausgehauen und endlich die Farbe aufgetragen wurde.

Bei Sculpturwerken lies man ungern die natürliche Oberfläche des Steines zu Tage treten. Granit, Basalt und andere edlere Steinarten wurden glänzend polirt. Kalk- oder Sandstein erhielten einen Farben-

Fig 61.



Künstlerwerkstatt auf einem thebanischen Wandgemälde

überzug, der aber nie ohne vorhergegangene weisse Grundirung aufgesetzt wurde. Das Wandgemälde eines thebanischen Grabes der achtzehnten Dynastie (Fig. 61) veranschaulicht uns diese verschiedenen Proceduren. Ausser der Bemalung wurden die Sculputuren in Sand- und Kalkstein auch noch mit anderen decorativen Zuthaten, z. B.

eingesetzten Augen aus Quarz, Krystall oder Edelsteinen versehen. Diese kostbaren Materialien, welche das Land dem ägyptischen Künstler in unerschöpflicher Fülle darbot, gaben ausserdem den Impuls zu jener virtuosen Entwickelung der Kleinsculptur, von der uns die zahllosen Amuletfigürchen, Scarabäen u. s. w. in Jaspis, Lapislazuli, Achat und anderen Edelsteinen, welche die Mumiensärge unseren Museen füllen, staunenswerthe Belege bieten. Auch Bildwerke in Holz und Elfenbein kommen sowohl in den Nachrichten der Alten als auch unter den Denkmälern vor. Herodot (II. 143, 182) und Diodor (I. 48) erzählen von kolossalen Statuen und figurenreichen Reliefs in Holz; nach der Masse der geschnitzten kleinen Figuren unserer Museen scheint besonders der kostbare Stamm der Sykomore wegen seiner Leichtigkeit beliebt gewesen zu sein. Ein prächtiges Beispiel ägyptischer Holzreliefarbeit besitzen wir in dem berühmten Mumienkasten des Leipziger Museums mit ungefähr dreitausend erhaben geschnitzten Figürchen, welche trotz der kleinen Dimensionen eine wunderbare Naturwahreit und Feinheit der Durchbildung zeigen. Auch die Holzschnitzereien pflegten bemalt und ausserdem häufig vergoldet zu werden. Herodot (II. 129) berichtet uns von einer in Holz geschnitzten vergoldeten Kuh, in welcher König Mykerinos die Leiche seiner Tochter auf der Burg von Saïs beisetzen liess. Viele kleine Holzfiguren in den europäischen Sammlungen tragen noch den aus Goldblättchen bestehenden Ueberzug. Für die Bildnerei in Elfenbein haben wir freilich nur das Zeugniss des Diodor (I. 46), wonach unter den Wunderwerken des hundertthorigen Theben sich auch Sculpturen in Elfenbein befunden haben sollen. Indessen ist es bei der weiten Verbreitung dieser Technik unter den vorderasiatischen Völkern und deren häufiger Berührung mit Aegypten höchst wahrscheinlich, dass namentlich die prachtliebenden Könige des neuen Reiches auch dieses kostbare Material für den bildnerischen Schmuck ihrer Tempel und Paläste zu verwerthen wussten. Dagegen scheint der Thon, der Urahne sämmtlicher bildsamen Stoffe, wegen seiner Vergänglichkeit und Unscheinbarkeit sich keiner besonderen Gunst erfreut zu haben. Um dem Mangel abzuhelfen, gab man dem Thon einen glasurartigen Ueberzug, meistens von blauer oder grünlicher Farbe, bisweilen auch mit aufgesetztem Gold, und lieh dadurch den kleinen mumienhaften Götterfiguren für den Todtencultus, die man besonders zahlreich in diesem Stoffe bildete, ausser der Dauerbarkeit auch ein gefälligeres Aussehen. Weit künstlerischer freilich und strenger in der Form sind die ebenfalls zahlreichen Denkmäler der ägyptischen Metallarbeit. Die oft kaum zollhohen Goldfigürchen unserer Museen erregen durch die Sauberkeit ihrer Ausführung und das unfehlbare Stylgefühl,

das sich auch in den geringfügigsten Werken mit gleicher Bestimmtheit ausspricht, die allgemeine Bewunderung. Herodot (II. 172) weiss von einer öffentlich aufgestellten, also wohl grösseren Statue in Gold zu berichten. Silberne Bildwerke sind bei weitem seltener. Unter den übrigen Metallen dominirt die Bronze. Die Aegypter waren in der verschiedenartigen Legirung und Verarbeitung derselben weit vorgeschritten; sowohl getriebene als gegossene Werke begegnen uns; auch das Löthen war den Aegyptern bekannt. Ein auszeichnendes Merkmal der ägyptischen Bronzen ist die sanfte Glätte ihrer Oberfläche, welche die Verwitterung hindert. Vermuthlich wurden die Bronzearbeiten mit einer öligen Substanz getränkt und so vor dem Hinzutreten der Feuchtigkeit bewahrt [1]). Auch dieses Material ging dann zur Erhöhung des Glanzes Verbindungen mit edleren Stoffen ein. Einestheils wurden Goldplättchen aufgelegt, anderentheils bestimmte Partien durch eingelegte Silber- oder Goldfäden hervorgehoben, und zu demselben Zweck auch bisweilen Email und ähnliche farbige Flüsse als Füllung angewendet.

Von eigentlicher Malerei kann man nicht sprechen, denn die Kunst der Schattirung fehlt völlig; selbst da, wo nicht Sculpturen farbig angestrichen, sondern gemalte Figuren auf flachem Grunde angebracht wurden, sind sie nur farbige Silhouetten ohne Vertiefung und Schatten. Die Bereitung der Farben und die Ausführung des Anstrichs geschah mit grosser Sorgfalt. An einigen nicht vollendeten Werken, z. B. einem jetzt im Berliner Museum befindlichen Grabe von Sakkara, können wir beobachten, dass auch hier zuerst die Umrisse in rother Farbe gezeichnet, dann, wahrscheinlich von anderer Hand, mit schwarzer Farbe korrigirt, darauf mit Weiss untermalt wurden, und nun erst die Farbe erhielten, in welcher sie bleiben sollten. Der sorgfältigen Bereitung dieser Farbe und freilich auch dem günstigen Klima ist es zuzuschreiben, dass die Färbung sich noch in höchster Frische erhalten hat. Das Farbenmaterial war übrigens beschränkt, man findet nur Roth, Hell- und Dunkelblau, Gelb, Schwarz und Grün [2]). Fleischfarbe

1) Wilkinson, Manners and customs III. 254.

2) Das Florentiner ägyptische Museum bewahrt eine etwa fusslange Holzplatte mit Vertiefungen, in welchen deutliche Reste von Farben erhalten sind. Man unterscheidet auf dieser altägyptischen Palette zweierlei Gelb, zweierlei Roth, Grün, Hellblau und Schwarz, geordnet nach der Abstufung von den helleren zu den dunkleren Tönen. Das Malen selbst veranschaulichen uns einige der ältesten Gräber von Gizeh. Die Maler haben dort ihre Palette am linken Arm hängen; das vor ihnen stehende Gefäss enthält wohl das als Bindemittel dienende Gummiwasser. Beiläufig bemerkt, scheint die eigentliche Frescomalerei den Aegyptern noch nicht bekannt gewesen zu sein. Ihr einfacheres Verfahren reichte auch, wie die Denkmäler zeigen, für das dortige Klima vollkommen aus.

fehlt ganz; bei ägyptischen Männern nahm man ein bräunliches Roth zur Bezeichnung des Nackten, wobei eine vollkommene Nachahmung der Natur nicht bezweckt war, da die Pferde fast dieselbe Farbe haben. Das Kolorit der Frauen ist mehr gelblich, ohne Zweifel zur Bezeichnung der zarteren Haut; die feindlichen Völker, mit welchen die Aegypter auf den Schlachtbildern kämpfen, sind verschieden, häufig mit graugelber Färbung dargestellt. Bei den Göttergestalten hört die Beziehung auf das menschliche Kolorit ganz auf, sie sind blau, grün, rothgrün, gelb, wahrscheinlich nach symbolischen Rücksichten auf die Naturelemente, welche durch diese Götter repräsentirt wurden, oder auf kirchliche Ceremonien. Ebenso wenig wie eine wirkliche Malerei gab es, wie schon hervorgehoben, eine selbstständige, farblose Sculptur; selbst die freistehenden Statuen erscheinen in der oben geschilderten Weise ganz oder zum Theil übermalt gewesen zu sein, wenn auch die Luft hier geringe Spuren der Farbe zurückgelassen hat. Jedendenfalls war aber die halberhabene Arbeit niemals ohne Farbe, ja sie erforderte sogar dieselbe. Die Reliefs sind nämlich meistens von einer eigenthümlichen Art, sie erheben sich nicht über die Wandfläche, in welcher sie angebracht sind, sondern bleiben innerhalb derselben; sie sind, wie die Franzosen sie nennen, Reliefs in einer Vertiefung, versenkte Reliefs, (basreliefs en creux). Die Conturen jeder Figur, und zwar nicht bloss die äussersten, sondern auch die inneren jedes freistehenden Theiles, der Arme, Beine u. s. f., sind bis auf eine grössere oder geringere Tiefe in die Wandflächen eingegraben und innerhalb derselben ist die Rundung der Theile, soviel nöthig schien, durch Vertiefung der zurückweichenden Stellen ausgearbeitet, so dass auch die höchsten Stellen nicht über die Wandfläche hinausragen. Das Verfahren hält gewissermaassen die Mitte zwischen der plastischen und einer zeichnenden Darstellung, in welcher die Schatten nicht aufgetragen, sondern eingegraben sind. Die Farbe war daher auch wesentlich nöthig, um die Theile mehr hervortreten zu lassen. In architektonischer Beziehung ist diese Weise sehr vortheilhaft, indem die Figuren keine Schatten werfen, und die Einheit der Wand nicht unterbrechen, sondern vielmehr, indem sie durch den nach innen fallenden Schatten ihres Umrisses sich zurückziehen, noch augenscheinlicher machen.

Uebrigens kannten die Aegypter auch das wirkliche Relief und brachten es im Inneren der Gebäude, wo bei geringerer Beleuchtung die vertieften Reliefs nicht hinlänglich deutlich gewesen wären, häufig an. Zuweilen kommt es am Aeusseren vor, ohne dass man den Grund dieser verschiedenen Behandlungsweise angeben könnte. Man hat zwar vermuthet, dass die ursprünglich bei der Errichtung der Gebäude

vorbereiteten Reliefs erhaben gearbeitet, die anderen aber erst später in die schon vollendete Mauer, wie in einen Felsen, eingehauen worden seien; indessen macht schon die Menge der versenkten Reliefs dies unwahrscheinlich, da man nicht glauben kann, dass so grosse Gebäude ohne den nach ägyptischen Begriffen nothwendigen Schmuck des Bildwerks vollendet worden wären. Jedenfalls ist jene andere, den Aegyptern eigenthümliche Art des Reliefs, das versenkte (in Verbindung damit, dass sie sich nur weniger, oft wiederkehrender Farben bedienten) für ihren Styl die vortheilhaftere, indem auf diese Weise die Häufung der farbigen Sculptur, wenn auch etwas tapetenartig, doch weniger bunt und überladen erscheint.

Ein charakteristischer Zug der ägyptischen Sculptur ist die Gleichförmigkeit und Gesetzlichkeit in der Körperbildung der Gestalten. Schon den Griechen war sie aufgefallen. Plato erzählt, dass vermöge einer gesetzlichen Ordnung die Bilder der Aegypter zu seiner Zeit weder schöner noch hässlicher gemacht würden, als vor tausend und mehr Jahren. Ein anderer griechischer Schriftsteller, Diodor, giebt näher an, wie das geschehen sei. Nicht nach dem Augenmaasse, sagt er (I. 98), wie die Griechen, bestimmten die Aegypter das Maass der einzelnen Glieder, sondern sie hätten den Bau des ganzen Körpers nach einer bestimmten Zahl von Theilen ($21^1/_4$) abgetheilt, nach welchen sie dann das Verhältniss, wie ein Glied zum anderen und jedes zum Ganzen sich verhalte, berechneten. Dieser Maassstab werde zu Grunde gelegt, wenn sie die einzelnen abgetheilten Steine bearbeiteten. Daher könne denn auch eine Statue von mehreren Künstlern an verschiedenen Orten, wenn sie nur über die Grösse sich verständigt hätten, in vollkommenster Harmonie ausgeführt werden, so dass man über die ausserordentliche Geschicklichkeit erstaunen müsse.

Die nähere Kenntniss der ägyptischen Monumente bestätigt diese Angaben. Abweichungen, hauptsächlich in der Bildung des Kopfes, in gröberer oder feinerer Behandlung des Details, auch wohl in den Formen nach Gegenden und Epochen lassen sich erkennen. Die ältesten Figuren aus den Gräbern von Memphis sind z. B. sämmtlich plumper, breiter, schwerfälliger, die der späteren Blüthezeit des Reiches und vollends der griechischen oder gar römischen Periode zierlicher und mit einer gewissen Affektation gebildet. Allein im Wesentlichen sind die Körperverhältnisse überall in den grössten wie in den kleinsten Dimensionen dieselben. Aus der Vergleichung der so häufig vorkommenden Kolosse hat man berechnet, dass eine bestimmte Einheit des Körpermaasses zu Grunde gelegt, und bei der Darstellung vergrösserter Gestalten mit einer bestimmten Zahl vervielfältigt wurde, bald

vier, bald sechs, bald sogar zehn bis zwölf Mal und mehr [1]). Die einfache Grösse war hienach eine von einem schlanken Volke entnommene, mehr als mittlere (5′ 8″ 3‴), und schon darin findet sich die Richtung auf das Kolossale und Kräftige, welche in der Sculptur fast noch fühlbarer ist als in der Architektur, angedeutet. In den Reliefs tritt diese Neigung zum Kolossalen weniger hervor; sie füllen zwar auch ganze Mauerflächen bis auf 90 Fuss Länge und mehr, indessen ist damit nicht immer eine Vergrösserung der einzelnen Gestalten über die Natur hinaus verbunden. Dagegen an freistehenden Statuen übertreffen die Aegypter in der Grösse und in der Zahl kolossaler Figuren alle andern Nationen. In Ipsambul und in Medinet-Habu erheben sich die Kolosse, obgleich sitzend dargestellt, bis auf 60 Fuss und mehr, und selbst die Pfeilerstatuen der Vorhöfe, obgleich in grosser Zahl sich wiederholend, sind häufig einige 20 bis 30 Fuss hoch. Der bekannte Sphinxkoloss in der Nähe der Pyramiden hat, wie schon erwähnt, noch grössere Verhältnisse.

Die Körperformen, welche an allen Gestalten wiederkehren, haben den Charakter des Kräftigen. Die Brust ist breit und gewölbt, die Schultern ziemlich hoch, der Hals im scharfen Winkel aufgesetzt, der Leib schmächtig, die Beine hoch und schlank. Die Muskeln sind nicht mit anatomischer Genauigkeit ausgeführt, aber im Ganzen ist die Bildung der fleischigen Theile naturgemäss, und entspricht den Formen eines gesunden, muskulös ausgearbeiteten Körpers. Besonders gilt dies von den Armen, während an den Beinen zwar die Kniee stets mit grosser Präcision gearbeitet, die Schenkel aber meistens geradlinig und trocken, die Waden nicht stark hervortretend sind. Auch die weiblichen Körper sind, wiewohl schlanker, noch kräftig gebildet, die Brust voll, der Leib gerundet, die Kniee etwas einwärts gebogen. Sie sind meistens ganz bekleidet, aber mit einem dünnen enganliegenden Gewande, welches den Bau des Körpers völlig sichtbar lässt, und nur durch die Bezeichnung der Ränder erkennbar ist. Die männlichen Figuren tragen gewöhnlich nur einen zierlich gefalteten Schurz um die Hüften. Der Kopf (Fig. 62) ist niemals entblösst, sondern bei beiden Geschlechtern in der Regel mit einer enganschliessenden, auf die Schulter herabfallenden Haube bedeckt, welche auch unter dem hohen königlichen Pschent und den verschiedenen symbolischen Kopfbedeckungen der Götter bei-

[1]) Jomard, Exposition du Système mêtrique des anciens Epyptiens, in der Descr. de l'Eg. Ant. Tom. VII. S. 122 ff. Diese Einheit des Körpermaasses darf jedoch nur durchschnittlich genommen werden, da auch in dieser Hinsicht im Laufe der Zeit gewisse Veränderungen eintraten. Lepsius, Briefe S. 105 ff. unterschied einen dreifachen Kanon der Proportionen, den ältesten der Pyramidenzeit, einen zweiten späteren und den dritten aus der Ptolemäerepoche.

behalten ist. Haare sieht man überall nicht, nur bei gewissen Göttergestalten eine feste Flechte. Dagegen kommen häufig Perücken mit sorgsam geordnetem Lockengekräusel, bisweilen sogar zwei über einander vor (vgl. Fig. 65). Die Entfernung des Haares muss Sitte und eben deshalb der Gebrauch dieser künstlichen Ersatzmittel eingeführt gewesen sein.

Fig. 62.



Reliefkopf des Königs Horus der achtzehnten Dynastie.

Auch die Bildung der Gesichtszüge folgt einem festen, unverkennbaren Typus. Die Nase ist breit und rund, die Stirne niedrig, flach und etwas zurückweichend, weit entfernt von der schönen Linie des griechischen Profils; die Backenknochen sind sehr sichtbar, die Augen lang, schmal und flach, und stehen in etwas schräger Richtung, auf der inneren Seite tiefer. Ebenso gehen die Mundwinkel etwas in die Höhe, die Lippen sind geschlossen und breit, die Ohren sitzen zu hoch, das Kinn ist kleinlich, der Bart ist nicht frei und natürlich, sondern hängt wie ein schmaler, vierkantiger Zopf vom Kinne herab. Er war auch oft oder immer ein künstlicher Schmuck, und häufig sind die Bänder, mit welchen er befestigt wurde, angedeutet. Die ganze Form des Gesichtes hält die Mitte zwischen der des Negers und der der kaukasischen Raçe. Der Ausdruck ist stets derselbe, ein ruhig sinnlicher, starr, aber dem Lächeln sich nähernd. Gesicht und Körper stehen in einem richtigen Verhältnisse und harmoniren wohl in ihrer geistigen Bedeutung, indessen lässt sich nicht verkennen, dass der Körper, für sich betrachtet, den Vorzug hat. Ihm lässt sich, auch nach unseren Begriffen, eine gewisse Schönheit nicht absprechen; die Verhältnisse sind edel, das Symmetrische und Rhythmische der Glieder tritt wohl in's Auge, die Formen geben das Gefühl eines gesunden, starken, rüstigen Wesens, ohne Verzerrung und Schlaffheit. Der Kopf dagegen ist meistens ohne allen individuellen Ausdruck, sein starres Lächeln hat etwas Todtes, Seelenloses, und seine Züge geben ein Bild überwiegender Sinnlichkeit und unentwickelten Geistes [1]).

[1]) Dass von der im Obigen geschilderten Regel hin und wieder Ausnahmen vorkommen, welche über die Grenzen der schematisch festgestellten Durchschnittsphysiognomie

Mit der Vernachlässigung des Kopfes hängt es zusammen, dass dieser gerade derjenige Theil des Körpers ist, welcher am häufigsten mit thierischen Formen verwechselt wird. Chnubis (Num) trägt gewöhnlich den Kopf des Widders, der Sonnengott Ra oder Phre den des Sperbers, Thot, der Hermes der ägyptischen Mythologie (Fig. 63, a), führt sogar zwischen den breiten Schultern den dünnen Hals und Kopf

Fig. 63.



a. Thot. b. Pacht. c. Isis und Horus.

Aegyptische Göttergestalten.

des Ibis, Anubis wird schakalköpfig dargestellt. Selbst die Göttinnen sind so ausgestattet; Pacht (Fig. 63, b) hat den Kopf der Löwin, Hathor den der Kuh; Isis wird zwar menschlich dargestellt, aber auch oft mit den Hörnern und hässlichen Ohren der Kuh, die dem Gesichte eine breite, halbthierische Form geben, oder auch mit dem ganzen Kuhkopf und der Mondscheibe (Fig. 63, c). Es fand ein mannigfacher Wechsel mit diesen Attributen statt, je nachdem sich unter localen oder sonstigen Einflüssen die mit den Göttern verbundenen Vorstellungen änderten [1]).

Vergleichen wir die Körperbildung der ägyptischen Kunst mit der indischen, so hat sie zunächst schon darin einen Vorzug, dass sie keine

hinausgehen und sich zuweilen sogar dem Porträthaften auffallend nähern, kann vor Allem die merkwürdige Zusammenstellung historisch geordneter Köpfe zeigen, welche Lepsius, Denkm. Bd. VIII. Taf. 288—304 bietet. Besonders in der Bildung der Augen bemerkt man grosse Verschiedenheiten. Es ist jedoch bis jetzt nicht gelungen, die localen oder geschichtlichen Ursachen dieser Abweichungen festzustellen.

1) Eine neue kritische Darstellung des ägyptischen Götterwesens mit Abbildungen wäre sehr erwünscht, da Champollion's Panthéon égyptien (Paris 1823) dem gegenwärtigen Stande der Wissenschaft nicht mehr entspricht. Gute Dienste leistet inzwischen die Gallery of Antiquities, selected from the British Museum by Arundale and Bonomi, with descriptions by S. Birch. London s. a. Vgl. auch Emm. de Rougé, Notice sommaire des monuments égyptiens du Louvre. 2e ed. Paris 1860. Pag. 102 ff.

Vermehrung der Glieder kennt, wenigstens kommt dergleichen nur symbolisch an Feindeshaufen, zur Darstellung einer grossen Zahl vor, so dass ein Haupt mit vielen, gewissermaassen perspectivisch gezeichneten Armen und Beinen verbunden ist. Dagegen sind die Göttergestalten von dieser Entstellung frei [1]). Auch abgesehen hievon ist aber der ägyptische Typus bei weitem schöner, die architektonische Regel, der zusammenhängende Bau des Körpers tritt klarer hervor, und während dort Schlaffheit und Weichlichkeit aus den fast sich lösenden Gliedern sprach, herrscht hier der wohlthätige Ausdruck eines gesunden, zusammengehaltenen Wesens.

Dagegen ist der Ausdruck des Charakters fast noch schwächer als an den indischen Gestalten. Die Unterscheidung des Geschlechtes ist zwar deutlich genug, und ebenso sind die verschiedenen Völkerschaften auf den historischen Reliefs von Medinet-Habu und Kalabscheh charakteristisch bezeichnet. Aber alle feineren Verschiedenheiten fehlen fast ganz. Schon die des Alters ist kaum bemerkbar; wir finden weder Greise noch Jünglinge, sondern alle erscheinen in der mittleren Reife der Jahre. Nur durch die Kleinheit der Gestalt ist Horus auf dem Schoosse seiner Mutter Isis als Kind bezeichnet, und ebenso erkennt man auf einigen Basreliefs Knaben in den Triumphzügen durch ihre kleinere Gestalt.

An einen Ausdruck des Charakters, an den Unterschied des Milden oder Strengen, des Weisen und Kräftigen und dergleichen ist nicht zu denken, oder er ist wenigstens sehr schwach. Im Ganzen haben alle Gestalten denselben Ausdruck eines gesunden, wenn man will, stolzen Wesens, eine gewisse militärische Uniformität. Fast die einzige Ausnahme ist jene Karikaturgestalt des bösen Gottes an den Thyphonien, breit, untersetzt, zwergartig, wo die Charakteristik denn aber auch so plump ist, dass sie nur den rohesten Anfang der Individualisirung, nur die gröbste Unterscheidung von Gut und Böse zeigt. Eher als geistige Charakteristik mag noch eine gewisse Porträtähnlichkeit aus der historischen Richtung der ägyptischen Kunst hervorgegangen sein, wenigstens glaubt man in einigen Denkmälern eine Wiederkehr der Züge des Helden zu erkennen.

Bei den Statuen steht der Lebendigkeit des Ausdrucks schon ihre höchst ruhige Haltung entgegen. Die sitzenden Gestalten haben aneinander geschlossene Beine und Füsse, die Hand gewöhnlich mit dem Nilschlüssel auf dem Schenkel ruhend, die stehenden einen Fuss ein wenig vorgerückt, oder beide völlig gleich nebeneinander, die Arme

1) In den Tempeln von Meroe finden sich auch Göttergestalten mit mehreren Armen.

auf der Brust gekreuzt oder am Leibe eng anliegend, die Hände flach oder geschlossen. Freie Bewegung und Erhebung der Arme kommt an Statuen überall nicht vor, ebenso wenig eine Wendung des Kopfes, der immer gerade vorwärts blickend ist.

Bei den Reliefs muss man die historischen von den religiösen unterscheiden. Die letzteren enthalten überall nur Scenen der Devotion, Opfer, Weihungen, Festzüge, bei denen eine ruhige Haltung mit zur Feierlichkeit des Herganges gehörte. In den historischen Bildern ist dagegen oft höchst bewegte Handlung; Land- und Seeschlachten, Belagerungen, Jagden, Triumphzüge sind und zwar in der That mit grossem Leben dargestellt. Die ägyptischen Helden erscheinen gewöhnlich in feurigem Fortschreiten mit gespanntem Bogen, und drücken in Haltung und Geberde den Eifer des Kampfes und kriegerischen Muthes unverkennbar aus. Das Haupt ist kühn gehoben, die Augen sind weit geöffnet, fernhin blickend; das herkömmliche leise Lächeln des Mundes erhält hier eine verständliche Bedeutung, es giebt den Zügen etwas Stolzfreudiges, Triumphirendes. Besonders aber ist die Haltung des Körpers ritterlich schön; die schlanken Glieder sind mit so vielem Sinn behandelt, dass sie, obgleich die Bewegung immer ein edles Maass hält, das Treibende und Fortreissende des Kampfes völlig empfinden lassen. Die Pferde der Streitwagen, wenn auch nicht ganz genau und richtig gezeichnet, geben das Bild gestreckten Laufes oder eines im Festschmuck dahinschreitenden Siegeszuges (Fig. 64) auf's An-

Fig. 64.



Wagenzug; Reliefbild aus einem Grabe von El Amarna.

schaulichste; ihre weiten Nüstern schnauben vor Kampfbegierde. Die Feinde sind weniger edel, aber in der mannigfaltigsten Bewegung,

einige flehend, andere kämpfend, viele in verschiedenen Lagen von den Geschossen der Sieger getroffen und stürzend. Die Körperwendungen sind dabei allerdings nicht richtig, aber stets dreist und in wechselnden Motiven verständlich, und überhaupt ist das Kampfgewühl mit kühnen Andeutungen und Abbreviaturen höchst lebendig und anschaulich geschildert. Auch ausser jenem vorherrschenden Charakter des Muthes und der Siegesfreude erkennen wir den Ausdruck von Gemüthsbewegungen, die freilich immer mehr mit dem Körper als den Gesichtszügen gegeben werden. So sehen wir auf der Darstellung eines Siegesfestes in Kalabscheh, wie eine Frau, ohne Zweifel eine gefangene Königin schmerzvoll die Hände ringt, während ihre Knaben sich an sie anschmiegen wollen. Wie hier der Ausdruck des Schmerzes, so ist auf einem wiederum einen Triumphzug darstellenden Relief in Medinet-Habu ein heiterer Ausdruck wohlgelungen, indem hier Knaben nach auffliegenden Vögeln in leichten und graziösen Bewegungen greifen. Ungeachtet aller Unvollkommenheiten der Zeichnung kann man daher diesen historischen Reliefs ein künstlerisches Verdienst nicht absprechen. Sie haben die Schönheit einer jugendlich frischen, kräftigen Natur, eines regen und geordneten Lebens. Es sind Heldengedichte, denen nur die individuelle Durchbildung der Gestalten fehlt, um ihnen die Würde eines homerischen Epos zu verleihen. Kraft und Adel der Gefühle eignen sie dazu.

Wie hier der Krieg, so ist auch der Zustand des Friedens in den Bildern aus dem häuslichen Leben, die in den Grabmonumenten häufig sind, recht lebendig mit naiven und anmuthigen Zügen dargestellt. Man sieht, der Geist der That, des Praktischen, Wirksamen war bei weitem mehr entwickelt, als der Geist innerlicher Empfindung und persönlicher Charakteristik. Damit hängt es zusammen, dass man, wo eine solche nöthig war, zu höchst äusserlichen Mitteln griff. Der König oder der Held unterscheidet sich auf den historischen Bildwerken von den anderen stets durch seine kolossale Grösse; bei Belagerungen überragt er die feindliche Burg, in den Schlachten hält er oft ein ganzes Heer von kleinen Gestalten am Schopfe, um es mit einem Streiche zu vernichten, in Triumphzügen erreichen mehrere Reihen des Gefolges oder der vorgeführten Gefangenen, die in einer Art perspectivischer Darstellung übereinander abgebildet sind, zusammengenommen noch nicht die Grösse der Königsgestalt. Bei den Göttern ersetzen die thierischen Formen des Kopfes und die abweichende blaue, grüne oder graue Farbe des Körpers eine nähere Charakteristik: symbolische Bezeichnungen, deren Ursprung nicht mit Gewissheit anzugeben ist, die aber ohne Zweifel nicht auf irgend eine gemüthliche Eigenthümlichkeit,

sondern nur auf das dem Gotte zugeschriebene Naturelement hindeuten.

Dieser Mangel des persönlichen Ausdrucks ist die Ursache, dass uns die Thiere der ägyptischen Sculptur gelungener scheinen als die Menschen. An dem Thiere genügen jene allgemeinen Züge, die regelmässige Bildung der Glieder und die Andeutung körperlicher Bewegung; man vermisst nicht den Ausdruck des Charakters, wie an den menschlichen Gestalten. Dennoch muss man anerkennen, dass in der Auffassung des menschlichen Baues in seiner schönen Regelmässigkeit, wie wir ihn hier finden, sich ein weiter entwickelter Schönheitssinn als in den Thiergestalten bewährt. Es liegt darin immerhin eine Empfänglichkeit für geistiges Leben im Allgemeinen, für Regel, Ordnung, Sitte; aber gerade weil hier schon so viel gegeben, machen wir höhere Anforderungen, und der Mangel des freien, individuellen Charakters giebt diesen wohlgebauten Gestalten etwas Starres und Leichenhaftes. Auch die Thiergestalten sind in der freien Sculptur durchweg ruhig, und zwar liegend dargestellt, auf den Reliefs dagegen oft höchst lebendig und mit freier, natürlicher Bewegung. Der Pferde an den Streitwagen ist schon gedacht, nicht minder charakteristisch sind die Stiere auf den ländlichen Bildern in den Hypogäen behandelt. Auf der Darstellung einer Löwenjagd in Medinet-Habu stürzt der getroffene Löwe auf den Rücken; in einer Kriegsscene zu Ipsambul sieht man am Fusse der feindlichen Burg die Heerden, welche vom Kriegsschauplatze fortgetrieben werden, wo dann Stiere und Ziegen, von der Geissel des Hirten geängstigt, höchst lebendig und natürlich springen.

Auf solchen historischen Darstellungen ist bei Thieren und Menschen ein unbefangenes Streben nach Naturwahrheit unverkennbar, auf den religiösen Bildern dagegen die phantastische Zusammensetzung von Gliedern verschiedener Thiere unter sich oder mit menschlichen Theilen gewöhnlich. Von den Göttern mit Thierköpfen war oben die Rede. Auf den Reliefs sehen wir häufig hinter einem Gotte eine niederhockende menschliche Gestalt mit grossen, aber nach vorn gebogenen Flügeln, mithin wohl in der Bedeutung, den Gott ehrenvoll zu schirmen, wie hinter dem Könige ein Sonnenschirm getragen wird. Sie erinnert an die Cherubim des jüdischen Heiligthumes, denen sie sogar vielleicht als Vorbild gedient haben mag.

Unter den Gestalten, bei denen der grössere Theil thierisch ist, sind zuvörderst die Sphinxe zu erwähnen, gewöhnlich Löwenkörper mit dem Kopfe und der Brust eines Mannes, zuweilen auch mit einem Widderkopfe. Sie haben nur eine monumentale architektonische Bedeutung und finden sich meistens, wie ruhende Wächterhunde, vor den

Tempeln, Palästen und Gräbern. Auch Widdergestalten vertreten ihre Stelle. In Reliefs kommen sie niemals, ausser in hieroglyphischen Schriftzeichen, vor. Uebrigens ist die Zahl solcher Thiergestalten beschränkt, und wir erkennen in denselben mehr die Satzung einer religiösen Symbolik, als das wechselnde Spiel der freien Phantasie.

Die Anordnung der oft sehr ausgedehnten Reliefs ist meistens im Profil, und zwar bei einzelnen Gegenständen ohne alle Rücksicht auf ihre Dicke; von dem Wagen sieht man z. B. nur ein Rad (vgl. Fig. 64), von dem Tische nur zwei Füsse. Dagegen findet sich eine Art von perspectivischer Vertiefung des Bildes, wenn es darauf ankam, eine Mehrzahl der Gestalten zu bezeichnen; mehrere Pferde vor dem Wagen sind, wie das ebenangeführte Beispiel zeigt, durch die Umrisslinien der Brust und der Füsse, Krieger in Reihen durch ähnliche Vervielfältigung der Umrisse angedeutet. Auf anderen Bildern ist ein anderer Weg eingeschlagen, um die Menge der Gegenstände, wie wir sie in der Natur perspectivisch sehen, zu vergegenwärtigen, indem nämlich das Entferntere über dem Näheren in einer zweiten Reihe dargestellt ist. So führt ein ägyptischer Krieger in grösserer Dimension die Schaaren der gefesselten Feinde, welche dann, obgleich die Ketten alle in seiner Hand zusammen laufen, in Reihen übereinander hinter ihm abgebildet sind; ebenso bei den Triumphzügen, wo der König in grossem Maassstabe gebildet ist, während mehrere Reihen kleinerer Gestalten ihm Gefangene oder Geschenke vorführen. Das Bildwerk ist auch hier eine Art von Schrift, man hilft sich so gut man kann, um den wichtigen Umstand der grossen Zahl gefangener Feinde nicht unausgesprochen zu lassen. Es ist aber auch etwas Perspectivisches in dieser Anordnung, nur dass statt der Köpfe der hinteren Reihen die ganzen Figuren dargestellt sind.

Man darf nicht glauben, dass es ein bewusstes Vorurtheil oder ein gesetzliches Verbot war, welches die Aegypter von freierer Auffassung der Natur abhielt und an eine feste Regel band. Vielmehr stellten sie die Natur, so weit sie sie verstanden, möglichst treu und lebendig dar. Das äusserliche Leben, Bewegung und Thatkraft, das Thier und der Mensch in seinen allgemeinen Beziehungen, im kriegerischen, öffentlichen Leben gelingen ihnen daher sehr wohl; die Darstellungen von häuslichen Beschäftigungen in den Hypogäen haben oft Motive von grosser Naturwahrheit und Naivetät. Aber das Seelenleben ist noch eine unbekannte Region. Daher bildet sich denn auch der merkwürdige Unterschied, dass die Reliefs bewegt, reich, mannigfaltig, die Statuen aber starr und gleichförmig sind. Die Statue ist die Gestalt des Menschen in seiner Selbstständigkeit; ihr giebt erst der persönliche Charakter

den abweichenden Ausdruck. Nimmt man der menschlichen Gestalt dies persönliche Element, so bleibt nur die allgemeine Regel der ganzen Gattung übrig, das harmonische Verhältniss der Glieder, der Körper als architektonisches Kunstwerk der Natur [1]). Dies erklärt denn auch ganz jene feste Regel, welche die ägyptischen Bildner, nach Diodor's angeführter Erzählung, zu Grunde legten. In allem Architektonischen bildet sich ein Zahlenverhältniss, das man zur Erleichterung der Arbeit anwendet; hier unterlag auch der menschliche Körper einem solchen Kanon, der um so fester wurde, je grösser die Schwierigkeit ist, ihn nach freiem Augenmaasse richtig auszuführen.

Wir sehen leicht, wie alles zusammenhängt. Durch jenen festen Kanon wurde es möglich, Gestalten von den kolossalsten Dimensionen mit Leichtigkeit richtig darzustellen. Aus derselben Richtnng aber, welche diese Kanon entstehen liess, musste auch die Neigung zum Kolossalen hervorgehen. Denn da man individuelles Leben, Charakter und Seelengrösse nicht kannte, wenigstens nicht soweit anerkannte, um ihnen äusseren Ausdruck zu leihen, so musste das Bedürfniss, die Grösse des Gottes, des Fürsten und Helden eindringlich darzustellen, auf die körperliche Vergrösserung hinführen, welche denn auch bei der ruhigen Haltung und bei der schönen Harmonie der Verhältnisse, in welchen man den Körper auffasste, einen würdigen und imponirenden Eindruck machte. Hieraus ging ferner, wie die Vergrösserung, so auch die Vermehrung dieser Statuen und ihre architektonische Bedeutung hervor. Denken wir uns die schönsten Werke des griechischen Meissels, ich will nicht sagen den Apoll von Belvedere, sondern irgend eine ruhigere Gestalt, etwa die Pallas von Velletri, in mehreren Exemplaren wiederholt, so würde kein vortheilhafter Eindruck, und noch viel weniger ein Ganzes entstehen; jede dieser Figuren macht den Anspruch, allein, einzig in ihrer Art zu sein. Nehmen wir aber die ruhigen Gestalten der ägyptischen Kunst in der Mehrzahl, so hindern sie einander nicht, vielmehr da jede von ihnen ohnehin nur die Regel der menschlichen Natur in ihrer allgemeinen Bedeutung darstellt, so wird dieser Eindruck von Grösse und Würde durch die Vermehrung nur erhöht.

Andererseits deutet aber sowohl die Vergrösserung als die Vervielfältigung der Gestalten auf einen Mangel des Sinnes für menschliche Schönheit hin. Jede Darstellung über Lebensgrösse hat schon etwas Unförmliches und lässt die feineren Züge unentwickelt. Bei den ägyptischen Kolossen fällt aber das Abenteuerliche und Gewaltsame

[1]) Vgl. die hiemit übereinstimmenden Bemerkungen in dem Aufsatze von H. Brunn, im Rhein. Museum, neue Folge. Bd. X. S. 153 ff.

dieser Steigerung um so mehr auf, weil ihre Statuen nicht etwa durch die Entfernung vom Boden dem Auge entrückt sind, sondern zu ebener Erde, an dem Fusse der Mauern stehen, über deren Gesims sie hinausragen.

Die Vorzüge dieser Kunst hängen also mit ihren Mängeln zusammen. Ihre Werke imponiren uns zwar nicht bloss durch ihre Masse, sondern auch durch etwas Geistiges, nämlich durch die schöne Regelmässigkeit der menschlichen Gestalt, durch den Ausdruck gehaltener Kraft und würdevoller Ruhe, und durch den heiligen Ernst, der keine selbstische Regung aufkommen lässt. Diese Würde ist aber stets dieselbe, und sie wird durch den Mangel individuellen geistigen Lebens erkauft. Während wir von einem Werke der griechischen Kunst zum anderen fortschreiten, bei jedem neue Anregung, neuen Genuss finden, gleicht hier eine Gestalt der anderen; sie ermüden, wenn man sie einzeln betrachtet, aber sie wirken in architektonischer Umgebung durch ihre Massen entweder durch kolossale Vergrösserung oder durch reihenweise Vermehrung der Zahl.

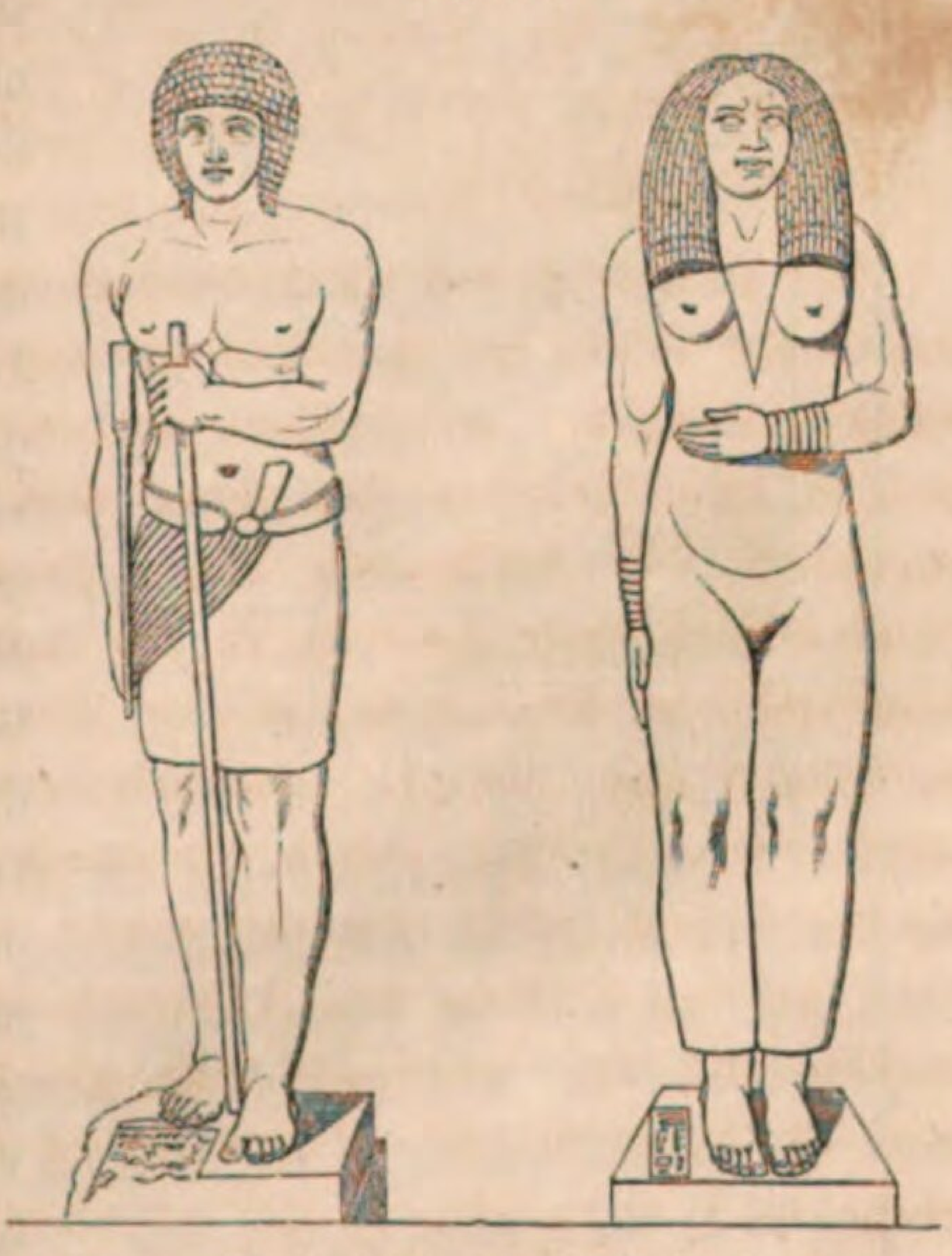
Die Reliefs gehen zwar über diese steife Ruhe hinaus; sie geben eine recht lebendige Anschauung sogar des häuslichen Lebens jener uralten Vorzeit, und haben neben diesem historischen Interesse auch in künstlerischer Beziehung durch ihre Naivetät und die Unbefangenheit der Auffassung einen grossen Reiz. Diese Lebendigkeit schliesst sich zwar insofern an die Ruhe der Statuen an, als auch hier bloss sinnliche Kraft, nur in der Bewegung wie dort in den Formen erscheint; dass sie aber wirklich schon die Grenzen des ägyptischen Geistes überschreitet, sehen wir daran, dass er sich der Quelle dieses regeren Lebens nicht bewusst wurde, und daher auch nicht dazu überging, an den Statuen den Ausdruck des Starren und Leblosen zu bemerken und zu überwinden. Es giebt in der Kunst jedes Volkes einzelne Züge, in denen es über seinen Standpunkt hinausgreift, die beschränkte Weltansicht, an der es sonst haftet, gleichsam vergisst, und durch die Natur der Dinge weiter geführt wird, als es sich selbst eingestehen und erklären kann. Gerade solche Züge sind aber stets die anziehendsten, indem sich in ihnen das Verdienst des wirklich erworbenen Standpunktes mit der Ahnung eines höheren paart, und uns dadurch das Gefühl des unendlichen Fortschreitens der menschlichen Natur gegeben wird. Der Geist ist überall Leben und Bewegung; er strebt zwar nach einer Regel, aber wenn er sie erlangt hat, darf er nicht in ihr erstarren. Bei den Aegyptern war die Regel enger und fester als bei anderen Völkern; um so erwünschter ist es deshalb,

wenn sie sich darüber erheben und wenn die unvertilgbare Lebendigkeit der menschlichen Natur sich frisch und unbefangen äussert.

So kann man denn auch in den bildenden Künsten der Aegypter von geschichtlicher Entwickelung im wahren Sinne des Wortes nicht sprechen. Was an Unterschieden der Behandlung und des Styles in den Denkmälern zu Tage tritt, ist mehr äusserlicher Art; die Grundanschauungen bleiben im Wesentlichen dieselben. Wir wollen jedoch nicht unterlassen, die Verschiedenheiten, soweit sie durch die neuere Forschung an der Hand chronologischer Daten, wenigstens für die Werke der Plastik, ermittelt sind, hier in Kürze zu charakterisiren [1]).

Den Anfang macht auch hier, wie bei der Architektur, ein Streben, sich trotz der schon fertigen kanonischen Gesetze möglichst eng an die Natur anzulehnen. Unter den Denkmälern dieses altägyptischen Naturalismus, wenn man so sagen darf, haben zunächst drei Statuen des Louvre ein besonderes Interesse, von denen wir zwei in der nebenstehenden Figur 65 wiedergeben. Es sind Porträtbilder eines Priesters und seiner Gattin, so gut sie eben die Urzeit der Kunst, aus der sie stammen, das vierte Jahrtausend v. Chr. zu geben vermochte. Eigenthümlich ist an ihnen der untersetzte und schwerfällige Körperbau, das Kräftige und Lebendige, namentlich in der Wiedergabe der Musculatur, aber auch in den Köpfen, die ein lebhaftes Ringen nach Ausdruck verrathen; zur Erhöhung desselben sollte wohl der grüne Farbenstrich dienen, mit dem die Augen unten umrändert sind. In der steifen Stellung und Haltung macht sich freilich der Zwang schon geltend, aber das Vierschrötige und Musculöse zeichnet diese ältesten Werke vor allen späteren aus. Die Köpfe sind, wie schon oben bemerkt, mit Perücken bedeckt. In

Fig. 65.

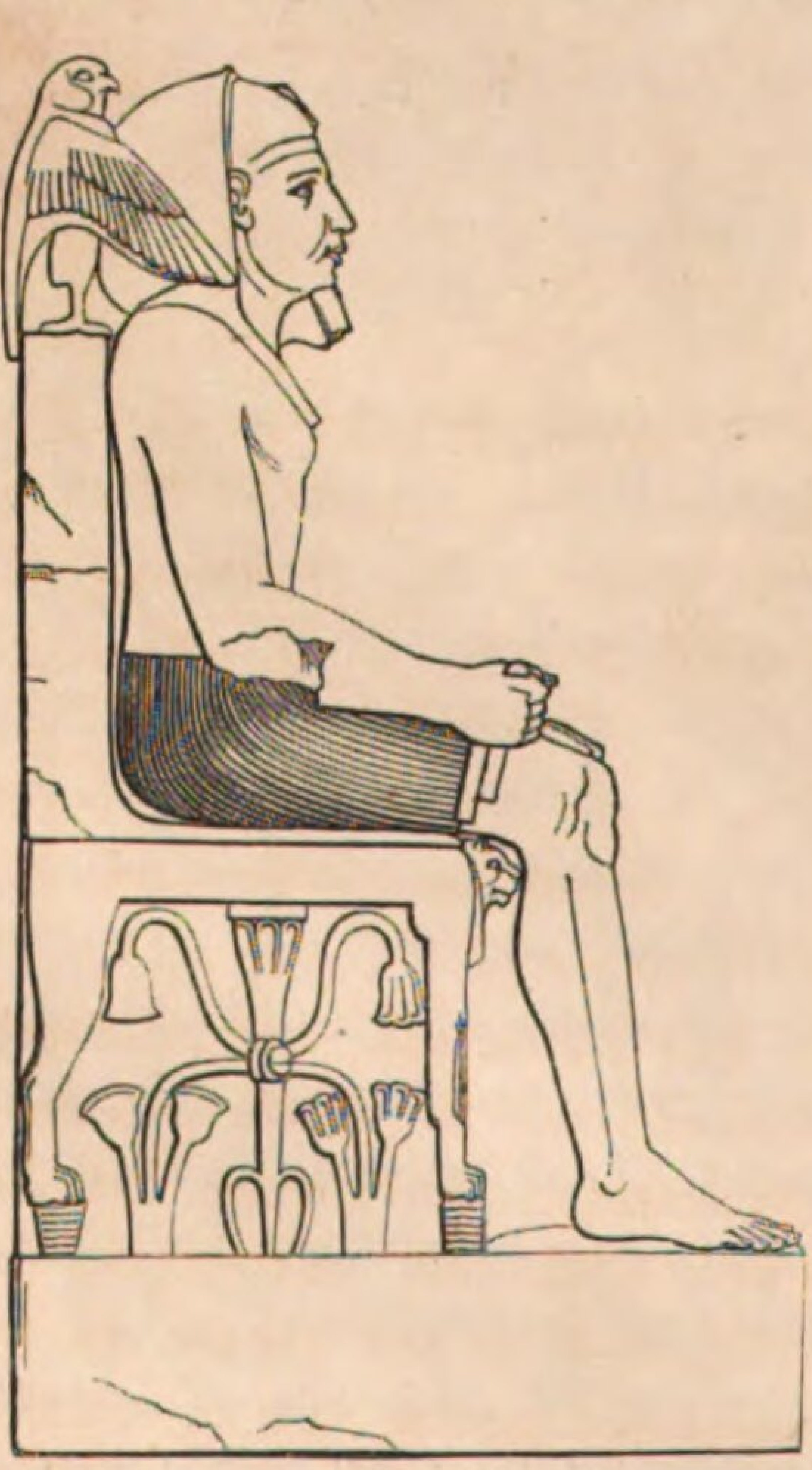


Priester und Priesterin; ägyptische Porträtstatuen aus dem 4. Jahrtausend v. Chr.

[1]) Vgl. namentlich Emm. de Rougé, Notice des monuments exposés dans la galérie etc. du Louvre. 2. ed. Paris 1852. 8⁰. S. 7 ff.; und dessen Bericht im Pariser Moniteur vom 7. und 8. März 1851.

den Gesichtszügen ist die Aehnlichkeit mit den Grabreliefs aus den memphitischen Todtenkapellen unverkennbar. Neben diesen letzteren gehören auch die merkwürdigen Felsreliefs an den Sandsteinwänden des Wadi Maghara auf der Sinai-Halbinsel zu den Denkmälern aus der Pyramidenzeit [1]). Alle diese Werke werden jedoch an historischem Interesse durch die Porträtbilder überboten, welche unlängst von einem der Pyramidenkönige selbst durch das Glück eines Forschers zu Tage gefördert sind. Wir meinen die obenerwähnten sieben Statuen des Königs Chephren, welche Mariette-Bey 1860 aus einem Brunnen in der Nähe der Pyramide des genannten Königs hervorholte. Die besterhaltene derselben ist auf Grundlage des im Berliner Museum befindlichen Gypsabgusses in unserer Fig. 66 mitgetheilt [2]). Der König ist bis auf den feingestreiften Lendenschurz und die Kopfhaube ganz nackt. Die Arme liegen auf den Schenkeln; die Rechte scheint eine Binde zu halten. Er sitzt auf einem Thron, dessen Füsse von zwei Löwen gebildet werden und auf dessen hoher gerader Rücklehne ein Sperber mit ausgespannten Flügeln sitzt, als breite er über dem Haupte des Monarchen seinen Schutz aus. An den Seitenwänden des Thrones zwischen den Löwenfüssen sind in symmetrischer Anordnung Papyrus- und Lotosstauden und ein ornamentales Zeichen ausgemeisselt, welches die Vereinigung von Nord- und Süd-Aegypten symbolisirt. Das Interessanteste aber ist für uns die naturwahre schöne Behandlung des Körpers und die unverkennbaren Spuren von Individualisirung im Antlitz. Majestät und Leutseligkeit mischen sich in dem Ausdruck, die Profillinie ist mehr als üblich vorgeschoben, die Nase länger und feiner als gewöhnlich, die Backen sehr voll. An dem

Fig. 66.



Porträtstatue des Königs Chephren im Museum von Cairo.

1) Lepsius, Briefe 335 ff.; Denkm. Abth. II. Bl. 2, 116, 137, 140, 152; III. Bl. 28.
2) H. Brugsch, Zeitschr. f. ägypt. Spr. u. Alterthumsk. 1864. S. 58 ff.

Kinne sitzt ein Bruchstück des hergebrachten steifen Bartes; obwohl das übrige Gesicht auch hier ganz glatt ist, kann man doch in dem Ganzen den Ausdruck reifer Männlichkeit und Kraft nicht verkennen. Die feste Bestimmung des Lebensalters, die sonst in der ägyptischen Plastik fast unmöglich ist, lässt sich aber noch weit entschiedener bei einem anderen Denkmal wahrnehmen, welches die Aegyptologen ungefähr der sechsten Dynastie gleichalterig setzen, nämlich dem Bilde eines hockenden Schreibers, in den oberen Sälen des Louvre (Fig. 67). Hier ist der Ausdruck des Porträtmässigen noch frappanter. Der Kopf des Mannes, der sich unzweifelhaft in reiferen Jahren befindet, hat etwas von jener erschreckenden Wahrheit, die man auch an einigen altgriechischen Werken frühen Datums beobachtet hat. Die farbige Bemalung in braunrother Farbe und die aus Quarz eingesetzten glänzenden Augen steigern diesen Eindruck noch um ein Bedeutendes. Wir befinden uns hier scheinbar in einer ganz anderen Kunstwelt; die Fesseln der strengen Typik sind abgefallen.

Fig. 67.



Statuette eines Schreibers.
Louvre.

Alle Erscheinungen haben jedoch, soweit unsere Kunde reicht, nur einen ephemeren Charakter. Je mehr die ägyptische Cultur vorschreitet, um so mehr entfernt sich die Plastik von der treuen und ungehemmten Auffassung der Natur. In diesem Sinne kann man daher wohl mit dem älteren Reisenden Nestor L'Hôte sagen, die ägyptische Kunst habe das Eigene, je weiter man auf ihren Ursprung zurückgehe, desto vollendeter sich zu erweisen[1]). In der Periode der zwölften Dynastie, in welche wir die künstlerisch vollendetsten Werke der Baukunst setzten, hielt die alte kraftvolle und gediegene Durchbildung der Sculpturen noch an. Aber es tritt um diese Zeit jener oben erwähnte zweite Kanon der Proportionen ein, welcher den Gestalten eine grössere Schlankheit und Eleganz verleiht. Hauptbeispiele sind eine leider nur sehr fragmentarisch erhaltene

[1]) Vgl. Mariette, in der Revue archéol. 1860. II. S. 19 ff.

Kolossalstatue des Königs Usertesen I. im Berliner Museum und die aus rothem Granit prachtvoll gearbeitete Kolossalstatue des Königs Sevekhotep III. der dreizehnten Dynastie im Louvre. Auf dem Antlitze dieser Statue wohnt ganz jene sanfte und majestätische Heiterkeit, welche den hohen Reiz der ägyptischen Kunst in ihrer besseren Zeit ausmacht.

Auch die Hyksosperiode ist seit den jüngsten Ausgrabungen im Delta in der ägyptischen Sculpturgeschichte durch charakteristische Proben vertreten. In der Gegend von San, dem alten Tanis, kamen unter anderen höchst merkwürdigen Sculpturen auch sechs grosse Sphinxe aus rothem Granit mit menschlichen Köpfen von entschieden fremdländischem Charakter zu Tage, welche man für Werke der asiatischen Eroberer hält [1]). Jedenfalls entstammen sie der Zeit ihrer Herrschaft und beweisen, dass diese auch für die monumentale Plastik nicht nur Zerstörungen mit sich brachte. Von den Köpfen abgesehen tragen übrigens die Sphinxe von Tanis durchaus den ägyptischen Typus.

Mit der achtzehnten Dynastie nähern wir uns den Zeiten der höchsten Machtfülle des Reiches; diese äussert sich zunächst auch in der Plastik durch eine ungeheuere Thätigkeit, durch ganze Wälder von Götter- und Königsstatuen, Sphinxen und anderen Kolossalbildern, wie deren besonders die Museen von Turin und Paris in ausgesuchten Mustern darbieten. Die grösste Reinheit in den Umrissen, ein staunenswerther Glanz der Technik zeichnen diese Bildwerke der ersten Thotmosen aus. Aber schon gesellt sich dazu eine gewisse übertriebene Rundlichkeit, die dann unter den Herrschern der neunzehnten Dynastie, ganz wie in deren architektonischen Werken, in Kraftlosigkeit und leere Glätte ausartet. Die kolossalen Dimensionen können hier noch weniger als bei den Bauwerken den Mangel künstlerischer Empfindung ersetzen. Die Linien des Gesichts werden stumpfer, die Formen hölzern und auch der Technik fehlt die alte Sauberkeit. Namentlich an den zahlreichen Kolossalstatuen, welche den glorreichen Namen der Ramses-Sesostris tragen, kann man diesen allmäligen Verfall deutlich wahrnehmen. Die reiche bildnerische Ausstattung des grossen Granitsarkophags König Ramses III., seines Nachfolgers, macht sogar schon den Eindruck des Unfertigen, Skizzenhaften.

Unter Psammetich tritt dann auch in der Sculptur eine Art Regeneration ein. Man griff mit Bewusstsein auf die alten Muster zurück,

[1]) Mariette, Lettres sur les fouilles de Tanis. Revue archéol. 1861. Fevr.; 1862. Mai.

und schuf einige durch Grazie und Geschick der Behandlung ansprechende Werke. Aber die übertriebene Glätte und das geziert Alterthümliche, das diesen Nachschöpfungen anklebt, lassen uns darüber nicht in Zweifel, dass die alte Kraft des Aegypterthums gebrochen war. Als Beispiel sei der prächtige Basaltsarkophag des Priesters Taho genannt, den Champollion in den Louvre brachte.

Die ptolemäische Zeit führte den dritten Kanon der Proportionen ein und veränderte damit nicht nur Einzelnes in den Verhältnissen der Glieder, wie der zweite, sondern die ganze Eintheilung der Gestalt. „Der Kopf, — so schildert Lepsius das Wesen dieses Umschwunges, — wird grösser, die Brust rückt tiefer, der Nabel höher; im Ganzen werden die Conturen ausschweifender und geben die frühere schöne Einfachheit und Züchtigkeit der Formen, worin zugleich ihr grossartiger und eigenthümlich ägyptischer Charakter lag, gegen die unvollständige Nachahmung eines unbegriffenen fremden Kunststyles auf."

Die Schöpfungen der römischen Kaiserzeit endlich können nicht eigentlich für ägyptisch gelten. Es sind ganz freie Nachbildungen, bei denen nur Aeusserlichkeiten, wie Stellung und Kostüm der Statuen, an die Stylweise der Aegypter erinnern.

Schlussbetrachtung.

Die ägyptische Sculptur ist ihrem Geiste und ihrer Ausführung nach architektonisch. Auf den weithin gestreckten Wänden kann sie etwas freier in kriegerischem Leben sich entwickeln, wenn sie nur die Linien der baulichen Ordnung betrachtet; aber in freistehenden Statuen dient sie der Architektur und ist ihr untergeordnet. Jene sitzenden Kolosse vor den Pylonen haben, wie diese thurmartigen Bauten selbst, nur den Zweck, die Würde des Ortes anschaulich einzuprägen; die Sphinxalleen sind noch mehr bloss architektonische Bezeichnungen des Zuganges; jene stehenden Gestalten an den Pfeilern der Vorhöfe folgen auf einander wie Säulenreihen, ja noch gleichförmiger. Andererseits kann man aber ebenso von der ägyptischen Architektur sagen, dass sie sich mehr als die Baukunst anderer Völker an die Sculptur anschliesst. So regelmässig und strenge sie ist, so kennt sie doch keine frei erfundenen, rein geometrischen Verzierungen, sondern hält sich immer in dem Kreise der Naturnachahmung. Wir sprachen schon von den Pflanzenformen der Säulen. Sie sind architektonische Glieder, denn sie tragen, und dadurch unterscheiden sie sich von den

freistehenden Statuen vor den Pylonen oder in den Höfen, aber sie unterscheiden sich bei weitem nicht in dem Maasse, wie in der Kunst anderer Völker Architektur von Plastik. Denn jene Statuen wirken auch architektonisch, und diese Säulen sind wie sie eine Nachahmung der Natur, in kolossaler Vergrösserung und in regelrechter Fesselung der lebendigen Verhältnisse, nur dass die Vergrösserung der Blumen noch grösser, die Auffassung der Verhältnisse noch etwas mehr phantastisch modificirt ist, als bei der menschlichen Gestalt. Selbst jener Wechsel der Säulenformen derselben Reihe hängt mit der Pflanzennatur, mit der bunten Mischung der Blumen auf der Flur zusammen, und bildet einen richtigen Gegensatz gegen die Wiederholung der gesetzlich ausgebildeten Menschengestalt. Betrachten wir in diesem Sinne das ganze Gebäude, die Felsformen der Wände, die Pflanzenreihen der Säulenhallen, die grandiosen Priestergestalten an den Pfeilern, die Kolosse, die Sphinxe in ihrer ewigen Ruhe, so haben wir ein phantastisches Bild der Natur in ihrer Erstarrung, mehr ein plastisches Werk, als das rein architektonische Erzeugniss des menschlichen Geistes.

Auch die ganze Anordnung des Gebäudes ist mehr plastisch als architektonisch, es fehlt ihr jene äussere Zweckmässigkeit, welche das Gesetz der Baukunst ist. Das kleine Heiligthum bedurfte dieser umgebenden Massen nicht; sie sind freie selbstständige Zusätze, Ausschmückungen, wie die Werke der Plastik. Daher ist auch in ihnen die strenge Unterordnung, der Charakter des Dienens und der Verbindung keineswegs so deutlich ausgesprochen, wie in der griechischen Baukunst. In dieser tragen die Atlanten und Karyatiden wirklich das Gebälk, hier lehnen sie sich, obgleich in architektonischer Menge, nur an die tragenden Pfeiler. Man sieht, beide Künste nähern sich auf halbem Wege, die architektonisch behandelte Statue und der freie Luxus der Pylonen und Pflanzensäulen sind nicht weit entfernt von einander.

Aehnlich verhält es sich zwischen Malerei und Plastik; wir sahen schon, wie auch diese hier noch zusammenfallen, das vertiefte farbige Relief sich der Malerei nähert, ohne dass diese selbstständig vorhanden ist. Alle drei Künste haften daher an einander, sie lösen sich nicht, sondern befinden sich vermischt, gleichsam in einem Chaos vor der Erschaffung der einzelnen Künste. Dieser Zustand ist ein mangelhafter, besonders für die Plastik und Malerei, welche auf diesem Wege zur Entwickelung ihrer höchsten und freiesten Schönheit nicht kommen können, aber auch, wenn gleich in minderem Grade, für die Baukunst, da sie sich nicht rein und in ihrer edelsten Gestalt zeigt. Allein für diese letzte Kunst ist jedenfalls auch wieder ein Vortheil damit verbinden Denn

sie macht ihrer Natur nach überall auf den Schmuck der beiden anderen Künste und mithin auf ein Zusammenwirken mit denselben Anspruch. Dies kommt aber, wenn alle drei Künste völlig entwickelt sind, die Architektur die plastischen, die Plastik die malerischen Elemente ausgeschieden hat, nur unvollkommen zu Stande. Denken wir uns den griechischen Tempel oder die christliche Kirche mit ihrer Ausstattung von Statuen und Gemälden, so haben wir immer mehr eine äussere Zusammenstellung als eine untrennbare, organische Verbindung; jedes Element ist zu stark und nimmt unsere Aufmerksamkeit ganz in Anspruch. Bei dem ägyptischen Tempel ist dies anders, hier ist das Ganze wirklich Eins und untrennbar; die Bildwerke haben nicht die eigenthümliche Kraft und Bedeutung, um sich selbstständig zu machen, die Architektur enthält, selbst wenn man von dem Bilderschmuck ihrer Wände abstrahirt, in den Formen ihrer Säulen und Mauern schon plastische Elemente. Weil diese Einheit hauptsächlich der Architektur zu Statten kommt und sie weniger dabei leidet als die anderen Künste, schreiben wir der ägyptischen Kunst im Ganzen mit Recht einen architektonischen Charakter zu. Man darf aber nicht vergessen, dass auch der eigenthümliche Charakter der Architektur nicht rein ausgebildet ist, und dass daher der Geist der ägyptischen Kunst mehr der Gesammtheit der bildenden Künste in ihrer inneren Uebereinstimmung als der Baukunst allein angehört.

Diese Erscheinung ist in vieler Beziehung merkwürdig und lehrreich. Wir sehen daran, dass die Verbindung der bildenden Künste nicht etwa bloss durch Abstraction zu erkennen ist, sondern, dass ihnen ein gemeinsamer, wirklicher Existenz fähiger Geist zum Grunde liegt, dessen Eigenthümlichkeit wir hier nicht bloss theoretisch, sondern aus geschichtlicher Erfahrung wahrnehmen können.

Vergleichen wir die Aegypter mit anderen vorher betrachteten Völkern in Beziehung auf die bildenden Künste, so ist gar nicht zu verkennen, dass sie dieselben weit übertreffen.

Indien kann noch zuerst Anspruch auf eine Gleichstellung mit Aegypten machen. Es besitzt einen ähnlichen Reichthum von Werken, in welchen ebenfalls Architektur, Plastik und Farbe zusammenstimmen und ein imponirendes, grandioses Ganzes bilden. Man kann vielleicht selbst der indischen Plastik einen Vorzug reicheren Lebens zugestehen. Auch in Beziehung auf das enge Anschliessen der Architektur an die Natur ist noch eine Verwandtschaft da. Allein schon darin weichen beide ab, dass die ägyptische ihre Werke, wenn auch Naturnachahmungen, in freier Schöpfung hinstellte, die indische mit der Natur

verwachsen liess. In der Verbindung der Natur und Kunst ist also in Indien die Natur, in Aegypten die Kunst vorherrschend. Damit hängt es zusammen, dass während hier Maass, Regel und Kraft, die Eigenschaften des Geistes, hervortreten, dort der wilde Wechsel der Formen, welchen die Natur dem in ihr Geheimniss uneingeweihten Auge zeigt, und der Charakter schlaffer Auflösung, welchen sie nur dem unselbstständigen Geiste verleiht, vorwalten. In Beziehung auf die bildende Kunst und auf ihr Verhältniss zur Natur ist also der Geist des alten Aegyptens dem der Inder vorgeschritten. In anderen geistigen Beziehungen dagegen haben diese unläugbar den Vorzug. Eine reiche, höchst regelmässig und wohl gebaute Sprache, Buchstabenschrift, seit frühen Zeiten eine vielgestaltige wissenschaftliche Literatur, eine erhabene Poesie voller Gefühl und Leben, in allen Gattungen ausgebildet, sind das unbestrittene Eigenthum der Inder: Schätze, auf welche Aegypten nicht in gleichem Maasse Anspruch machen kann.

Endlich in sittlicher Beziehung scheint die Waagschale zu schwanken. Den Indern kann der Vorzug milderer Sitte, zarter Empfindung, feinerer moralischer Unterscheidung, überhaupt einer tieferen Innerlichkeit nicht abgesprochen werden; aber sie sind unzuverlässig, schwankend, willkürlich, durch Blut und Ausschweifungen befleckt. Die Aegypter dagegen, wenn auch gröberen Sinnes, in der freien Entwickelung der Individualität hinter jenen zurückstehend, geben ein Bild der Ordnung und Mässigung, welches das sittliche Gefühl mehr befriedigt.

Die anderen Völker, Babylonier, Assyrier, Perser, Phönizier, Juden können in Beziehung auf bildende Kunst überall keinen Vergleich mit den Aegyptern vertragen. Das bildende Element ist bei den meisten von ihnen ein fremdes, und vielleicht sind gerade deshalb ihre einzelnen baulichen Unternehmungen so berühmt geworden, weil sie vereinzelt dastanden und ungewöhnliche Leistungen in Anspruch nahmen. Was sich speciell bei den Persern Eigenthümliches und Gefälliges zeigt, ist nur ein späterer Reflex fremden Glanzes, wenn auch durch den Grundton des persischen Lebens gefärbt und bedingt.

Die grösseren oder geringeren Vozrüge, welche diese Völker etwa besitzen, hängen daher nicht überall mit der bildenden Kunst zusammen, sondern liegen ganz auf der geistigen Seite. Die Handelsvölker von Mesopotamien und Phönicien, ganz dem weltlichen Leben zugewendet, in religiöser Beziehung abergläubisch und roh, nur durch Rührigkeit, Verschlagenheit ausgezeichnet, kommen selbst hier nicht in Betracht, und stehen auch in sittlicher Beziehung auf einer tieferen Stufe. Dagegen ist in dem persischen Dualismus schon eine tiefere Erkenntniss des Geistes zu achten, aus welcher denn auch die Keime reinerer verstän-

digerer Moral hervorgingen. Dass diese nicht schönere Früchte trug, lag aber eben in der Einseitigkeit der geistigen Grundanschauung. Denn der Gedanke des Gegensatzes und Kampfes führte nur auf äusserliche Beherrschung, nicht auf innerliche Versöhnung, auf ein Nützlichkeitsleben, in welches die Phantasie sich nicht hineinbilden, sondern nur in eine abenteuerliche Mährchenwelt hinausschweifen konnte. Daher entstand auch hier weder ein edler sittlicher Zustand, noch höhere Poesie oder Wissenschaft.

Der jüdischen Weltansicht, obgleich sie eine viel reinere war, lag eine ähnliche dualistische Scheidung von Geist und Natur zu Grunde, welche zwar nicht zum religiösen Bewusstsein kam, aber in praktischer Beziehung dennoch Einfluss hatte. Indem die Juden nicht aus der Natur, sondern nur aus der Offenbarung, durch das Wort unmittelbar belehrt zu sein meinten, bildete sich eine Nichtbeachtung des natürlichen Elementes, welche theils die Gestaltung ungeregelter Sitte, theils ein hochmüthiges Ueberheben über die Natur und über die anderen Völker der Erde herbeiführte. Eigentlich künstlerisches Bedürfniss konnte hier ebenso wenig wie bei jenen Handelsvölkern und den Persern entstehen, aber der höhere religiöse Schwung des Geistes und die Erhebung über die Gemeinheit des Bedürfnisses bildeten unbewusst das poetische Element zur begeisterten Prophezeihung oder zum frommen Psalm aus, so dass sie im Gegensatze gegen die stummen bildenden Künste der Aegypter die Kunst des Gesanges und des Liedes hervorriefen. Ihrem sittlichen Leben fehlte aber, bei aller Vortrefflichkeit der Lehre, die Festigkeit, Regelmässigkeit und Mässigung der Aegypter. Wie bei den Persern die Willkür des Despotismus, verhinderte hier das Schwanken und die Unhaltbarkeit des theokratischen Regiments die Ausbildung jener ruhigen und wohlgeordneten Gesinnung, welche allein die Grundlage aller Sittlichkeit ist. Aber wir können auch tiefer gehen. In der Beziehung des einzelnen Geistes auf sich liegt der Keim des Bösen; gesellt sich dazu die Nichtbeachtung oder Verachtung der Natur, so wuchert dies egoistische Princip ungehindert und erhärtet sich in ungebrochener Kraft. Die Hingebung an die Natur ist das erste Mittel zu einer reineren, uneigennützigen Gesinnung.

Hierin liegt der Vorzug des ägyptischen Volkes, hierin auch sein Beruf zur bildenden Kunst. Denn diese gedeiht eben nur bei der Unbefangenheit des Gemüths, welche den Gegensatz gegen die äussere Welt kaum empfindet, und daher gleich weit von Selbstpeinigung und von Hochmuth wie von dem Taumel ausschweifenden Genusses sich der Natur erfreut. Während der reiche und volle Geist der Inder in wildem

Schwanken von übertriebener geistiger Steigerung zu sinnlicher Ausschweifung herabsinkt, während bei den westasiatischen Völkern der Geist der Eigensucht bald krämerhaft, bald despotisch, bald in religiöser Abgeschlossenheit sich ausbildet, entwickelt sich bei den Aegyptern ein zwar beschränktes, aber festes und wohlgeordnetes Lebenssystem, eine gediegene und gesättigte Verschmelzung des Geistigen und Natürlichen. Das geistige Princip zeigt sich zwar auch bei ihnen nicht bloss von seiner schönen Seite, sondern auch als Eigensucht, als priesterliche Beschränkung und als nationeller ausschliessender Hochmuth, aber überall ist das Band der Kaste, der Sitten und Gesetze, der Religion zu stark, um den Egoismus des Einzelnen als zerstörende Macht um sich greifen zu lassen.

In dieser frühen Epoche der Weltgeschichte war die geistige Ueberlieferung und, wenn man es so nennen darf, die Erziehung der Völker noch zu schwach, um der sinnlichen Uebergewalt der Natur leicht zu entgehen. Kam selbst das geistig so hoch begabte Volk der Inder nur zu jener schwankenden Gestalt, so schien der freien Einsicht des Geistes nichts übrig zu bleiben, als sich entschieden von der Natur loszusagen, wie es von den westasiatischen Nationen geschah.

Der Mittelweg, den die Lenker des ägyptischen Volkes einschlugen, war daher das Werk einer wahrhaft genialen Einsicht, auf welche aber auch die eigenthümliche Natur des Landes hindeutete, indem sie selbst Einheit und Regel, Ordnung und Maass lehrte. Hier bildete sich daher eine Weltansicht, welche nicht im Gegensatze gegen die Natur stand, sondern aus ihr hervorging, und zugleich ihr Gebieter und Beherrscher wurde. Daher erhielt hier das sittliche Wesen die feste Gestaltung der Naturverhältnisse. Die Sinnlichkeit wurde gebändigt, zum Thatkräftigen ausgebildet, das geistige Princip erschien als höhere Ordnung der Natur, nicht als egoistische Einseitigkeit.

Wir sehen, wie dieser Vorzug auch die Beschränkung des Zustandes enthält. Gefesselt an die äussere Natur konnte der ägyptische Geist sich weder zu den hohen Philosophemen und den phantasievollen Dichtungen Indiens noch zu der gediegenen Wahrheit und dem Hymnus des Judenthums erheben. Der Verstand sowohl als die Phantasie waren zwar, als bei einem geistig hochbegabten Volke, lebendig, aber sie erhoben sich nicht über die äussere Welt. Ebenso ist die Sittlichkeit eine beschränkte, für höhere Läuterung der Seele nicht geeignet; die Satzung, eben weil sie aus der Natur hervorgeht, hat eine sinnliche Härte, einen Charakter der Unfreiheit, welcher auf allen Aeusserungen des Geistes lastet.

Diese Beschränkung begünstigt offenbar die Entstehung der bildenden Kunst. Um sich der Natur so hinzugeben, ihre Formen empfangend aufzunehmen, sie mit geduldiger Ruhe organisch auszubilden, bedarf es eines Geistes, der nicht im hochstrebenden Freiheitsdrange die Natur nur berührt, um sich über sie hinaus zu schwingen. Allein auch die bildende Kunst erfordert die Freiheit und Selbstständigkeit eines nicht bloss empfangenden, sondern auch reagirenden Geistes. Der Geist Aegyptens ist noch zu sehr gebunden, seine Unfreiheit ist auch ein Mangel seiner bildenden Kunst.

Damit die Architektur sich ausbilde, muss das Bewusstsein absoluter Herrschaft des Geistes über die Materie, damit die Plastik und Malerei sich ganz entwickele, das Gefühl für Freiheit und Selbstständigkeit erwacht sein. Höhere Freiheit und Klarheit des Geistes muss sich mit frischer Natürlichkeit paaren, wenn die bildenden Künste über den Standpunkt, den sie bei den Aegyptern einnahmen, hinausschreiten sollen.

Es bedurfte hiezu eines anderen, reicher ausgestatteten Volkes. Die Richtungen und Gaben, welche bei den früheren vereinzelt waren, mussten sich vereinigt finden. Die Vollkraft der Inder musste durch geistige Abstraction, wie bei den Persern und Juden, geläutert, durch strenge Zucht und Stetigkeit, wie bei den Aegyptern, gekräftigt erscheinen. Jener Geist der Sonderung durfte nicht zu einseitig walten, nicht sich vom Boden der Natur losreissen, aber die hingebende Liebe zur Schöpfung durfte auch nicht in die Unbeweglichkeit der todten Natur übergehen. Der Verschmelzung dieser Richtungen stand aber ein gemeinsamer Mangel der orientalischen Völker entgegen, der Mangel des Gefühls der Persönlichkeit, der Freiheit. So lange der Mensch sich selbst, seine Würde und seine Bestimmung nicht erkannte, musste er einer der grossen Weltpotenzen, dem Geiste oder der Natur, ausschliesslich verfallen oder in haltungslosem Schwanken zwischen ihnen taumeln. Ein neues Element, ein neuer sittlich geistiger Boden war daher auch für den Fortschritt der bildenden Künste nöthig. Die Anlage der Aegypter, ausschliesslich für diese Künste günstig, war nicht ausreichend, sie weiter zu fördern.

Nur ein Volk, dessen geistige Anlagen die Keime der Freiheit in sich trugen und fähig waren, sich auch zur Poesie und zum freien Gedanken auszubilden, konnte diesen höheren Beruf erfüllen. Die einseitigen Gestaltungen, welche wir bisher betrachteten, sind daher nur die Vorläufer eines solchen, zu geistiger Totalität ausgestatteten Volkes. Indem wir ein solches in Griechenland kennen lernen, dort die bil-

denden Künste mit den Künsten der Rede und des Tones gepaart und vollständig entwickelt sehen werden, treten wir wie aus einer dunkeln Vorhalle in das helle Licht des Tempels, wo die Gestalten in der plastischen Herrlichkeit ihrer Körperbildung und im Glanze der Farben aus den stummen Wänden hervorschreiten und uns mit seelenvoller Geberde begrüssen.

Alphabetisches Ortsregister

der im I. Bande erwähnten Kunstwerke.

In der Regel ist nur der Ort der gegenwärtigen, und nur ausnahmsweise der der ursprünglichen Aufstellung angegeben. Ein der Seitenzahl beigefügter Stern bedeutet eine in den Text gedruckte Abbildung; der beigefügte Buchstabe n. verweist auf die Anmerkungen.

Abu (Berg). Vimala Sah's Tempel. 122.
Abu Kischeb. Aegyptische Denkmäler. 308.
Abu-Scharein. Babylonischer Stufenbau. 157.
Abu Simbel (Ipsambul). Felsentempel. 277 ff. 343. 346 n. 350.
Wandsculpturen. 278 ff. 369.
Kolosse. 363.
Abydos. Palast (Tempel) Sethos' I. 296. 319.
Kolossalstatue Usertesen's I. 296.
Osiristempel. 296.
Gräber. 296.
Achmunein (Hermopolis magna). Säulenreste. 297.
Aguri. Tope. 112.
Ahmedabad s. Dschanagar.
Ajunta (Aganta, Uggajanta). Grotten. 91. 96. 98.
Façadenfenster. 99.*
Steinsculpturen. 138.* 139.
Frescogemälde. 140.
Akkerkuf. Schutthügel. 157.
Alexandrien. Ruinen. 308.
Obelisk („die Nadel der Kleopatra“). 308.
Allahabad. Siegessäule. 106.
Amada. Tempelruine. 280.
Amara. Aethiopische Tempelreste. 277.
Amravati (Dekhan). Tope. 109.
Amrit s. Marathus.
Andher. Tope. 109.
Antaeopolis. s. Kau el Kebir.
Antaradus. Phoenicische Mauerreste. 214.
Antinoe. Ruinen. 297.
Anuradhapura (Ceylon). Tope's 109. 110.* 111.
Anurajapura. Das Buddhakloster Lohaprasada. 116.
Apollinopolis parva s. Kus.
Aradus. Phoenicische Mauerreste. 214.
Arban (am Khabur). Ruinen. 165.
Portalsculpturen. 177.

Arbil (Arbela). Ruinen. 165.
Argo (Insel). Aegyptische Kolosse. 276 ff.
Hyksos-Sculpturen. 277.
Assuan (Syene). Tempelreste 283. 326 n.
Steinbrüche. 283.
Atrib (Athribis). Ruinen. 307.
Avantipur. Tempel. 125.

Babil s. Babylon.
Babylon. Lage. 148.
Mauern. 148. 153.
Burg. 148.
Belustempel. 148. 152 ff. 161.
Hängende Gärten. 148 ff. 153.
Birs Nimrud. 150.
Trümmerhügel Babil. 151.
El Kasr. 151.
Amran- oder Dschumdschuma-Hügel. 151.
Grab des Belus. 154.
Königliche Bäder. 154.
Quai's und Euphratbrücke. 154.
Obelisk. 158.
Bildwerke und Mosaiken. 158. 160 ff.
Häuser. 158 ff.
Bag (Baug, in Central-Indien). Grotten. 93. 96.
Pfeiler. 103.
Bakhra. Siegessäule. 107.
Bamiyan. Felskolosse und Grotten. 94.
Barkal (Berg). Aegyptische Tempelruine. 275.
Barolli. Tempelruinen. 121 n.
Bawian. Ruinen. 165.
Felssculpturen. 179.
Begerauieh. Pyramiden. 275.
Begram. Tope's (Stupa's). 111.
Begromi s. Begerauieh.
Behar (bei Gaja). Grotten. 93.
Behbet el Hager (Iseum). Ruinen. 307.
Behistan (Bisutun). Palast-Plateform. 203.
Marmorpfeiler. 203.
Felssculpturen. 203. 208.*
Belur. Tope's (Stupa's). 111.
Beni Hassan. Grabgrotten. 297.
Porticus von denselben. 297.* 335.
Lotossäulen aus dem Inneren. 298.* 348.
Wandgemälde. 298. 320.
Grottentempel. 298.
Speos Artemidos. 298.
Berlin. Museum.
Aegyptische Grabmalerei. 360.
Fragment einer Statue Usertesen's I. 376.
Berscheh. Felsengräber. 290.
Berut. Aegyptische Bildwerktafeln. 308.
Bhaumago. Tempel. 125.
Bhilsa. Dagops (Tope's). 107. 109.
Bhitari (bei Benares). Säule des Skandagupta. 107.
Bhogpur. Tope. 109.
Bhopal. Dagops. 107.
Bigeh. Tempelruine. 282.
Bindrabund. Tope. 112.
Birs Nimrud s. Babylon.
Bisutun s. Behistan.
Boro-Budor s. Java.
Brambanan s. Java.

Cairo. Museum.
Statuen des Chephren. 374.*
Calah s. Nimrud.
Canouge s. Kanodsch.
Carthago. Die Burg (Byrsa). 215.
Tempel des Aesculap-Eschmun. 215.
Häfen. 215.
Gräber. 215.
Festungsmauern. 215.
Ceylon. Grottentempel. 92.
Tope's. 109 ff.
Bildwerke. 138.
Chalneh s. Mugheir.
Chandode (am Nerbudda). Pagode. 121 n.
Cheb s. Feschn.
Chemmis (Echmim). Ruinen. 296.
Chillambrum. Pagode. 118.
Chitore. Tempelruinen, 121 n.

Chumbul (Fluss). Tempelruinen an demselben. 121 n.
Conjevaram. Pagode. 121 n.
Çrinagara. Tempel auf dem Hügel Takht-i-Suleiman. 125.
Cypern s. Kypros.

Dahschur. Pyramiden. 304 ff.
Pyramide mit doppeltem Neigungswinkel. 305.
Dakkeh. Tempelruine. 280.
Darabgerd. Persische Ruine. 203.
Daulatabad s. Ellora.
Debot. Tempel. 281.
Delhi. Säule des Firuz Schah. 106.
" Dschaina-Ruinen. 124.
Dendera (Tentyris). Hathortempel. 295. 333.* 334. 338. 352.
Der Thierkreis. 295.
Isistempel. 295 ff.
Typhonium. 296. 342.
Ruinen. 296.
Dendur. Tempel. 280. 324 n.
Deo. Tope. 112.
Derri. Felsentempel. 280.
Dhamnar (Malva, in Central-Indien). Grotten. 93.
Dhar. (Malva). Dschaina-Tempel. 124.
Dongola. Alt-. Lage. 276.
" Neu-. Lage. 276.
Dschaggernat (Jaggernaut). Pagode. 120.
Dschanagar (Somnath und Ahmedabad). Dschaina-Tempel. 122.
Dschelalabad. Tope's (Stupa's). 111.

Echmim s. Chemmis.
Edfu (Apollinopolis magna). Tempel. 284. 324 n. 327 n. 328. 337. 352 ff.
Typhonium. 284. 342.
Astronomisches Deckenbild. 285.
Nomenliste. 285.
Eileithyia s. El Kab.
Ekbatana. Das medische. 188.
" Das persische. 199. 203.
El Amarna. Felsengräber. 290. 350.
Reliefs daraus. 367.*
Sonnentempel. 350.
Sonstige Ruinen. 350.
Elephanta. Felsentempel. 82. 83.* 98.
Pfeiler. 103.
Bildwerke. 131 ff.
Elephantine. Tempel. 283.
Typhonium. 283. 342 n.
El Fajum. Der Josephskanal. 305.
Der Mörissee. 305 ff. 348.
Mörispyramide. 306.
Das Labyrinth. 306. 351.
Tempel bei Kasr-Kerun. 307.
El Kab (Eileithyia). Felsengräber. 285.
Wandgemälde mit dem Drescherliedchen. 268 n.
Grab des Ahmes. 285.
Tempel. 285 n. 349.
Umwallungen. 344.
El Khargeh s. Oasen.
El Kufa. Stufenpyramide. 285.
Ellora. Grottentempel. 83 ff. 96.
Kailasa. 84. 85.* 86.*
Bisma Karm (Viçvakarma-Grotte). 87. 98.
Dutalgrotte. 88.
Tintal-Grotte. 88.
Dasawatar. 88.
Lanka-Grotte. 89.
Damar-Lena u. Indra-Sabha-Grotte. 89.
Sculptur. 89.
Pfeiler. 102.
Reliefs. 132.* 138.
El Mokhattat (Hügel bei Babylon). Statue Nebuchadnezar's. 160.
Erech (Orchoë) s. Warka.
Erment (Hermonthis). Tempel des Harpokrates. 285. 328 n.
Esneh (Latopolis). Tempel. 285. 352.
Inschrift mit dem Namen des Tiberius. 257.

Feschn (Cheb ?). Ruinen. 299.
Firuz Abad. Persische Ruinen. 203.
Florenz. Aegyptisches Museum.
Palette mit Farben. 360 n.

Gades. Tempel. 215.
Gahanapura (Elephanta). 82.
Gaja (Behar). Inschriften. 96.
Steinsculpturen. 138.
Gaulos s. Gozzo.
Gebel Selin. Felsengräber. 290.
Gerf Hussen. Tempel. 280.
Gertassi (Kardasse). Trümmer der Stadt. 281.
Steinbrüche. 281.
Weiheinschriften. 281.
Gizeh. Die grosse Pyramide (des Cheops). 301.* 304 n. 314. 315 ff. 319.
Die zweite Pyramide (des Chephren). 301. 314.
Die dritte Pyramide (des Mykerinos). 301 ff. 314. 316.
Der Sphinxkoloss. 302. 363.
Sphinxtempel. 303.
Inschrifttafel. 303.
Tempel, südlich von dem Sphinxkolosse. 303.
Statuen des Chephren. 303. 374.*
Privatgräber. 303 ff. 317 ff. 318.* 320.
Bogenconstructionen in denselben. 319. 320.*
Belzoni's Grab. 319.
Campbell's Grab. 320.
Wandgemälde. 360 n.
Sculpturen. 362. 373.*
Gozzo. Felsentempel. 216.
Gunira. Grottentempel. 91.

Hamadan. Ruinenstätte des persischen Ekbatana. 203.
Uncannelirte Säulentrommeln. 203.
Hara Ketr (Bhavaneçvara). Ruinen. 120 ff.
Heb (Hibe) s. Oasen.
Heliopolis. Tempel. 307. 321.
Hibe (Heb) s. Oasen.
Hillah (Babylon). 150.

Jaggernaut s. Dschaggernat.
Java. Tempel v. Brambanan u. Boro-Budor. 112 ff.
Bildwerke. 139.
Jerusalem. Der Tempel. 216 ff.
Unterbau desselben. 221.*
Tempelgeräthe. 219 ff.
Die Säulen Jachin und Boas 224 ff.
Salomon's Palast und Prachtthron 226.
Das „Haus vom Berge Libanon". 226.
Befestigungsbauten. 226.
David's Palast. 226.
Todtenstadt beim Dorfe Siloa. 228.
Sogenannte Gräber des Absalom und Zacharias. 228.
Die Cherubim. 233.
Illahun. Pyramide. 306. 314.
Indhjadri-Gebirge. Grotten. 91.
Ipsambul s. Abu Simbel.
Iseum s. Behbet el Hager.
Istakher. Persische Ruinen. 203.

Kabul. Tope's (Stupa's). 111.
Kalabscheh (Talmis). Tempel. 280. 324 n. 335. 336.
Felsengrotte. 281.
Historische Reliefs. 366. 368.
Kanarak. „Schwarze" Pagode. 121 n.
Kandagiri (Orissa). Grotten. 93.
Kanheri s. Kennery.
Kanodsch (Canouge). Dschaina-Tempel. 124.
Kardasse s. Gertassi.
Karli (Karla). Grottentempel. 89. 90.* 96. 98.
Kapitäle. 103.
Frescomalerei. 140.
Kaschmir. Bramanische Tempel. 124 ff.
Kasr e' Saiat. Gräber. 296.
Kasr Kerun s. El Fajum.
Kasr Lischt. Pyramide. 314.
Kau el Kebir (Antaeopolis). Tempelhalle. 296. 338.
Kengawer. Persische Ruine mit Säulen. 203.
Kennery (Kanheri). Grottenbauten. 83. 98.
Kapitäle. 103.

Keremles. Ruinen. 165.
Kerman. Hyksos-Ruinen. 277.
Kermanschah. Sasanidische Bildwerke. 188.
Khorsabad s. Ninive.
Khumadu (bei Ava). Tempelpyramide. 113.
Kileh Schergat. Trümmerhaufen. 165.
Stufenbau. 170.
Bildwerk. 182.
Kondor. Grotten. 91.
Kongaver s. Kengawer.
Konosso. Ruinen. 282.
Koptos s. Kuft.
Korte. Tempelreste. 280.
Kuft (Koptos). Ruinen. 295.
Kujundschik s. Ninive.
Kummeh. Aegyptischer Tempel. 277.
Kum Ombu (Ombos). Doppeltempel. 284.
Typhonium. 284.
Kus (Apollinopolis parva). Ruinen. 295.
Kypros. Sculpturen. 230.*

Labyrinth s. El Fajum.
Larsa s. Sinkereh.
Leipzig. Museum.
Aegyptischer Mumienkasten. 359.
London. Britisches Museum.
Assyrische Reliefs. 175 ff.
Assyrischer Kolossalkopf. 180.*
Statue Sardanapal's I. 182.*
Basaltstatue aus Kileh Schergat. 182.
Mumiensarg des Mykerinos. 316.

Madura. Tschultri. 119.*
Mahamalaipur (Mahabalipur). Pagoden, Grotten, Tempel u. s. w. 92. 96.
Indische Göttin, Statue. 130. 131.*
Felsreliefs. 139.
Maharraka. Aegyptisch-griechische Ruine. 280.
Malmein (Martabar). Grotten. 92.
Malta. Felsentempel. 216.
Museum zu La Valette.
Thonfigürchen von Hadjar Chem. 230.
Malthaijah. Felsbildwerke. 179.
Manikjala. Tope's (Stupa's). 111. 112.
Marathus. Phoenicische Mauerreste. 214.
Tempelplateau. 214.
Grabdenksäulen. 214.
Marra (Dekhan). Grotten. 93.
Martand. Tempel. 125.
Matarieh. Obelisk. 307. 348.
Mathiah. Siegessäule. 107.
Mehentele (Ceylon). Dagops. 111.
Meidum. Pyramide. 314.
Memphis. Tempel des Ptah. 299.
Apis-Heiligthum. 299.
Kolossalstatue. 299 ff.
Die Pyramiden. 300 ff. 310 ff. 347.
Meraui. Pyramiden. 275.
Merdascht s. Persepolis.
Meroe. Ruinen. 274.
Sculpturen. 366 n.
Mhar. Grottentempel. 91.
Mugheir. Stufenbau. 156 ff.
Gräber. 159.
Murghab. Sasanidische Bildwerke 188.
Takht-i-mader-i-Suleiman. 189.
Grab des Kyros (Mesched-i-mader-i-Suleiman). 189 ff.
Kyrosbild. 190.* 191.
Mysore. Dschaina-Tempel. 122.

Napata. Lage. 275 ff.
Nasik (Nasika). Grottentempel. 91. 98.
Kapitäle. 103.
Nebbi Junes s. Ninive.
Niffer. Ruinenstätte. 157.
Nimrud (Calah) s. Ninive.
Ninive. Lage. 148. 162 ff.
Stadtmauern. 162.
Ruinen von Nimrud. 163 ff. 165.
Ruinen von Khorsabad. 164 ff.
Portalsculpturen daselbst. 167.*
Paläste von Kujundschik und Nebbi Junes. 165.

Thürbekleidung in Kujundschik. 168.*
Säulen. 169.*
Terrassenbrüstung. 170.*
Tempel. 171.*
Befestigtes Lager. 172.*
Zeltbau. 173.*
Ornamente. 174.*
Reliefs. 175.* 176.* 177* ff.
Kolossalkopf. 180.*
Ziegelmalereien. 182.
Statue Sardanapal's I. 182.*
Waffen und Geräthe. 183.
Nuri. Pyramiden. 275.

Oasen. Die grosse Oase.
El Khargeh. Ruinen von Heb (Hibe). 309.
Tempel des Darius. 309.
Die kleine Oase.
Grabgrotten. 309.
Ziegelbauten. 309.
Oase Siwah.
Ammonium. 309.
Sonnentempel. 309.
Ombos s. Kum Ombu.
Orissa. Grotten. 93.
Hastikumbha (Elephantenhöhle). 93. 96.
Pagoden. 114 n. 119 ff.
Steinsculpturen. 138.

Pajak. Tempel. 125.
Palimbothra s. Pataliputra.
Pandrethan. Tempel. 125.
Paris. Louvre.
Aegyptische Statuen. 373.*
Statuette eines ägyptischen Schreibers. 375.*
Kolossalstatue Sevekhotep's III. 376.
Sarkophag des Taho. 377.
Pasargadä. Lage. 189.
Pataliputra (Palimbothra). Altindische Stadt am Ganges. 116.
Pathan. Tempel. 125.
Persepolis. Lage. 191.
Grabmal des Darius Hystaspis. 191.
Tschehil-minar. 191 ff.
Sasanidische Felsreliefs. 191.
Altpersische Königsgräber am Naksch-i-Rustem. 191 ff.
Desgl. am Rahmed. 192.
Gebälk von den Königsgräbern. 199.*
Audienzhalle. 195 ff.
Inschriften an den Palasthallen. 196 ff.
Säulen. 197* ff.
Portale. 200.*
Südliche Ruine bei Tschehil-minar. 202.
Sculpturen. 204 ff.
Reliefs an der Palast-Terrasse. 206.*
Kampf mit einem Ungeheuer. 209.* 210.
Reliefkopf. (Wien.) 210.*
Peschawer. Tope's (Stupa's). 111.
Philae. Isistempel. 281 ff.
Inschriften an demselben. 282.
Säulenhallen. 282. 354 n.
Kleinerer Tempel. 282. 342.
Südliche Tempelruine. 282. 352.

Radhia (bei Bettiah). Siegessäule 107.
Ramisseram. Pagode. 118.
Redesieh. Felsentempel. 284.
Rosette. Der Stein mit dreifacher Inschrift. 254. 265.
Rotas. Tope. 112.
Ruad s. Aradus.

Sadri. Dschaina-Tempel 123.
Sa el Hager (Saïs). Ziegelmauern. 307.
Neith-Tempel. 351.
Burg. 351.
Sai (Insel). Aegyptische Ruinen. 277.
Saida s. Sidon.
Saïs s. Sa el Hager.
Sakkara. Pyramiden. 304. 314.
Die grosse Stufenpyramide. 304.* 305. 316.
Inschriften. 304 n.
Gewölbtes Grab. 320.
Salsette. Grottentempel. 83. 95 n. 2. 96.

Samanud (Sebennytos). Ruinen. 307.
San (Tanis). Aegyptische Stele mit bilinguer Inschrift. 254 n.
Hyksossphinxe. 307. 376.
Ruinen. 376.
Sanchi. Tope's. 107 ff.
Reliefs am Portal. 108. 136 ff.
Sardinien. Nuraghen.
Bronce-Idole. 230.
Sarnath. Tope. 112.
Satadhara. Tope. 109.
Schapur. Persische Ruine. 203.
Schendi. Tempel und Pyramiden. 274 ff.
Schiraz. Persische Ruine. 203.
Schudagong (bei Rangun). Tempelpyramide. 113.
Schumadu (Pegu). Tempelpyramide. 113.
Schusch s. Susa.
Sebennytos s. Samanud.
Sebua. Tempelruine. 280.
Sedeïnga. Aegyptische Ruinen. 277. 349.
Seheil. Tempelinschriften. 283.
Selamijeh. Trümmerstätte. 165.
Selseleh (Silsilis). Steinbrüche. 284.
Grabgrotten. 284. 349.
Semneh. Aegyptischer Tempelrest. 277.
Serapeum. 305.
Serug. Assyrische Sculpturwerke. 178.
Sesebi. Aegyptische Ruinen. 277.
Sicilien. Phönicische Sarkophage. 231.
Sidon. Steinsarkophage. 231.*
Silsilis s. Selseleh.
Sinai-Halbinsel. Wadi Maghara.
Aegyptische Felsinschriften. 309. 349.
Aegyptische Reliefs. 374.
Sinkereh. Ruinenstätte. 157.
Siut (Lykopolis). Tempel. 290.
Gräber. 290.
Soleb. Aegyptischer Tempelrest. 277. 349.
Somnath s. Dschanagar.
Sonari. Tope. 109.
Speos Artemidos s. Beni Hassan.
Surarieh. Felsentempel. 299.
Susa. Lage. 203.
Sogenanntes Grab des Propheten Daniel. 203.
Palast-Unterbau. 203.
Säulen. 198. 203. 204.*
Syene s. Assuan.

Taifo (Cochinchina). Grotten. 92.
Talmis s. Kalabscheh.
Tandschûr (Tanjore). Pagode. 118.
Tanis s. San.
Tanjore s. Tandschur.
Tarabulus s. Tripolis.
Taud (Tuphium). Ruinen. 285.
Tel-el-Lahm. Ruinenstätte. 157.
Tentyris s. Dendera.
Theben. Luxor.
Tempel. 286. 324. 325 ff. 349. 350 n.
Säulen mit Kupferblech. 350.
Karnak.
Ammontempel und Palast. 287 ff. 324 n. 325 ff. 326 n. 329. 334 ff. 349 ff. 353.
Hippodrom. 288.
Hypogäen. 289 ff. 370.
Memnonien. 289 ff.
Das Osymandyeion (Grabtempel Ramses' II.). 290. 291.* 292. 329. 352.
Der „Pavillon". 290. 343.
Medinet-Habu. 290.
Grabtempel Ramses' III. und Amenhotep's III. 290. 324 n. 325. 339.
Kolosse. 290 ff. 363.
Historische Reliefs. 366.
Löwenjagd. 369.
Gräber. 343.
Biban el Moluk. 294.
Königsgräber. 294. 343.
Gräber der Prinzessinnen. 294.
Grab der Königin Titi. 294.
Privatgräber. 294 ff.
Wandgemälde. 358.*
El Asasif. 295.
Grab des Petamenap. 295.
Der el Medinet. Ptolemäischer Tempel. 344 n.

Hippodrom. 295.
Gurnah.
Palast Sethos' I. 292. 324 n. 350.
Tiruvalur. Pagode. 117.* 126.
Tortosa s. Antaradus.
Tripetti. Pagode. 121 n.
Tripolis. Phönicische Sarkophage. 231.
Tschandravati. Tempelreste. 123.
Tuphium s. Taud.
Turin. Museum.
Aegyptische Königsstatuen. 376.
Tyrus. Lage. 213.

Udschein. Tempelruinen. 121 n.
Umga (Behar). Tempel. 121 n.
Ur (Hur) s. Mugheir.
Utica. Tempel. 215.

Wadi Halfa. Lage. 277.
Wadi Maghara s. Sinai-Halbinsel.
Warka. Lage. 154.
Ruine Bowarieh. 155.
Wandbekleidung. 155.*
Wuswas-Ruine. 155.
Gräber. 156.
Wien. Hofbibliothek.
Miniaturbild des Çiva. 142* n.
Unteres Beldere.
Persischer Reliefkopf. 210* n.
Zauiet el Meitin. Grabgrotten. 298.
Pfeiler und Gebälk daraus. 334.* 337.

Bayerische Staatsbibliothek München

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

Obe

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schnaase, Carl, / Eisenmann, Oskar, / Lübke, Wilhelm,

Geschichte der bildenden Künste

Bd.: 1

Düsseldorf 1866

Art. 269 ha-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10258780-1